

Uma nova geração pop e performática? Análise de videoclips do século XXI e a importância das suas mensagens interventivas e políticas.

Raquel Santos Bernardino Peres Gomes

Dissertação de Mestrado em Artes Cénicas

Março 2019

Agradecimentos

Este espaço é dedicado a todos aqueles que tornaram a realização desta dissertação possível. Como não é apenas de força de vontade e foco que se faz um trabalho desta dimensão, começo então por deixar o meu maior agradecimento à Prof^a Dr^a Cláudia Guerra Madeira pela forma como orientou o meu trabalho e, sobretudo, me apoiou neste caminho que percorri. Todas as suas intervenções foram sempre pertinentes, importantes e fizeram-me continuar a acreditar no potencial do meu trabalho. Sempre disponível e disposta a ajudar-me, este trabalho não teria sido possível sem ela.

Por fim, deixo um pequeno agradecimento a todos aqueles que me prestaram apoio emocional, acreditaram e estiveram comigo até ao fim: pais (Francisco e Lina), irmãs (Sandra e Carla), namorado (Pedro) e, claro, os amigos (Margarida, Inês, Daniela, Matilde, Sónia, Raquel e Gonçalo).

Uma nova geração pop e performática?
Análise de videoclips do século XXI e a importância das suas mensagens interventivas e políticas.

Raquel Santos Bernardino Peres Gomes

Resumo

Esta dissertação, sustentada numa base teórica e analítica, pretende seleccionar alguns videoclips musicais do século XXI, de modo a perceber e explorar a forma como a cultura pop e a performance, quando aliadas, podem tornar-se numa ferramenta de comunicação importante para o tratamento de temas de cariz social, político e cultural.

Abstract

This dissertation, based on theory and analysis, intends to single out some music videos of the 21st century, in order to understand and explore the way in which pop culture and performance, when combined, can become an important communication device for the discussion of themes with a social, political and cultural nature.

PALAVRAS-CHAVE: performance, cultura pop, videoclips, activismo, media

KEYWORDS: performance, pop culture, music videos, activism, media

Índice

Introdução.....	Pág. 4
Capítulo I: Conceitos estruturais	
I. 1. Performance e cultura pop	Pág. 7
II. 2. O papel da cultura mediática	Pág. 11
III. 3. A questão do activismo nas artes.....	Pág. 13
Capítulo II: O primeiro impacto dos videoclips	
II. 1. O papel da televisão e do canal MTV.....	Pág. 16
II. 2. O efeito Michael Jackson e principais exemplos	Pág. 19
• A imagem provocadora de Madonna.....	Pág. 23
• David Bowie: o eterno <i>alien</i>	Pág. 26
II.3. O Declínio do canal MTV	Pág. 30
Capítulo III: Uma nova geração criativa	
III. 1. O papel da internet e das plataformas online.....	Pág. 32
III. 2. Uma nova geração pop e performática	Pág. 33
• O acordar do activismo em Beyoncé.....	Pág. 34
• A mensagem viral de Childish Gambino.....	Pág. 37
• O <i>freak-show</i> de Lady Gaga.....	Pág. 40
• Sia: Uma nova sensibilidade artística.....	Pág. 45
• Billie Eilish e a Geração Z.....	Pág. 48
III. 3. Casos fora do mercado americano e inglês	Pág. 51
• Pablo Vittar e a questão LGBTQ+.....	Pág. 51
• Stromae: O papel das suas vivências na sua crítica social.....	Pág. 54
Capítulo IV: O caso português	
IV.1. A linguagem performática dos videoclips pop portugueses.....	Pág. 58
• GNR: um universo alternativo.....	Pág. 58
• David Fonseca: intimidade e performance.....	Pág. 60
• Rita Redshoes e a representação da figura feminina.....	Pág. 62
Capítulo V: Consequências e resultados.....	Pág. 65
Conclusão.....	Pág. 67
Bibliografia.....	Pág. 69
Anexos.....	Pág. 79

Introdução

A questão da importância de determinadas actividades culturais para o desenvolvimento e autonomia intelectual do ser humano tem sido, desde sempre, motivo de debate por parte de vários teóricos e especialistas, como T.S Eliot, Matthew Arnold, Susan Sontag, Umberto Eco, Henry Jenkins, entre outros. Sobretudo, tem-se notado uma certa divisão entre as várias vertentes culturais, nomeadamente, entre cultura erudita e cultura popular. Muitos consideram que uma se sobrepõe a outra, devido à sua complexidade e grau de exigência. Refiro-me ao conceito de cultura erudita, defendida por teóricos como T.S.Eliot. No estudo de Maria L.B. Pires, a autora refere que T.S. Eliot “define cultura como um modo de vida (...), uma estrutura orgânica em que uma elite intelectual garante a transmissão cultural, impondo assim a cultura dominante às minorias” (2006, 49). Ou seja, segundo este teórico, o conhecimento estava reservado a uma elite, responsável por educar e transmitir os seus conhecimentos aos menos dotados. Aliás, para muitos teóricos, esta questão da cultura popular nem se colocava como hipótese de estudo ou análise, uma vez que seria uma perda de tempo analisar a ‘baixa cultura’ utilizando métodos da cultura erudita, pois pensava-se que não traria nada de novo e desafiante a nível intelectual, para além de que esta ideia “de uma cultura partilhada por todos, produzida de modo a adaptar-se a todos (...)” (Eco 2015, 28), seria algo impensável e pouco produtivo.

Porém, como indica Eco no seu prefácio escrito em 1964, a cultura popular começava a ganhar destaque e amplitude, multiplicando a sua influência dentro de vários espaços culturais e mediáticos (2015, 28), o que, naturalmente, preocupou as faixas mais conservadoras dos estudos da cultura, que se viam agora obrigadas a considerar a importância desta vertente cultural. Para Eco, a cultura pop espelhava os valores e os ideais da sociedade, e a mesma “nasce numa sociedade em que toda a massa de cidadãos participa com direitos iguais na vida política, no consumo, na fruição das comunicações.” (2015, 58).

Contudo, continuavam a surgir preocupações quanto ao tom leve e despreocupado que a cultura pop apresentava. Apesar de muitos (como Eco), afirmarem que a cultura popular estaria a quebrar preconceitos e barreiras comunicativas, Mario Vargas Llosa defendia que a cultura pop tratava-se de uma farsa intelectual, propagando “o conformismo através das suas piores manifestações: a complacência e a auto-

satisfação.” (2012, 35). O autor prossegue, referindo que se está a perder, aos poucos, a essência da actividade cultural e que, graças aos media, nos encontramos a caminhar para uma cultura de “autopromoção” e “exibicionismo” (2012, 43), onde predomina uma valorização de modas e tendências culturais que nos vemos obrigados a seguir. Também graças aos media, vivemos numa era onde predomina “(...) a primazia das imagens sobre as ideias.” (2012, 43), sendo que os meios audiovisuais se encontram em grande destaque e domínio na linguagem cultural dos dias de hoje.

Ao deparar-nos com estas questões quanto ao peso que estas duas vertentes da cultura assumem a nível crítico, ponderámos que se torna necessário entender até que ponto existe uma barreira entre estes dois meios e se existe alguma hipótese de estes se cruzarem, ou seja, de a cultura pop se inspirar em métodos e trabalhos da cultura erudita. Desta forma, decidimos colocar como primeiro ponto a abordar e analisar nesta dissertação, o possível contacto destas duas facetas culturais e quais os benefícios que esta contaminação de conceitos poderá trazer tanto a longo prazo como nos dias de hoje. Para tal, decidimos seleccionar uma área de estudo, de forma a delimitar o nosso foco e a nossa pesquisa dentro deste tema.

Assim, propomo-nos a tecer um ensaio crítico sobre o cruzamento da arte da performance com uma área específica ligada à cultura mediática e popular, que neste caso se tratam dos videoclips musicais.

O interesse em estudar e analisar estes objectos relaciona-se com a vontade de provar que existe, cada vez mais, um grande sentido de colaboração e contaminação entre as várias vertentes culturais e artísticas, o que pode demonstrar que começa a não fazer sentido limitar formas de expressão artísticas ou dar-lhes uma conotação mais negativa por serem consideradas ‘baixa cultura’, pois caminhamos aos poucos para uma evolução cultural, mais consciente e crítica.

Outra questão que pretendemos levantar diz respeito aos temas que os artistas escolhem abordar nestes seus trabalhos, nomeadamente questões relacionadas com o racismo, homofobia, feminismo, problemas de género, entre outros. A partir deste ponto, tentaremos perceber como o activismo e a abordagem de temas com esse cariz no meio artístico, poderão exprimir um efeito positivo na sociedade, sendo utilizados como objectos de debate e reflexão, influenciando públicos. Para tal, utilizaremos sobretudo exemplos desse impacto que se tenham manifestado no presente século, mas não iremos excluir casos mais antigos que possam ajudar a sustentar o tema desta tese.

Quanto a artistas, decidimos seleccionar nove artistas desta nova geração, que são Beyoncé, Childish Gambino, Sia, Lady Gaga, Billie Eilish, Stromae, Pabllo Vittar, David Fonseca e Rita Redshoes; no entanto, também iremos analisar os trabalhos de artistas de outras gerações que considerámos importantes e que influenciaram, de certo modo, esta nova geração, que são Michael Jackson, Madonna, David Bowie e GNR. Considerámos que estes artistas serviriam como exemplos para este ensaio crítico pois quase todos, nos seus trabalhos em vídeo, desenvolveram uma linguagem bastante performática e utilizaram a sua posição mediática e a sua arte para referir e explorar temas com relevância a nível de discussão política e social.

Ao nível da metodologia que será utilizada, esta dissertação terá por base o estudo de bibliografia científica em torno dos estudos da arte da performance e da performance digital, e em torno da cultura pop, nomeadamente através do estudo das características que tornam esta vertente cultural num possível objecto de difusão de mensagens políticas e de resistência. Para compreender a complexidade destas definições, será necessário analisar as opiniões de vários teóricos, permitindo clarificar conceitos e a importância destes. Ao longo da dissertação, será importante compreender e contextualizar a questão dos videoclips e a sua possível utilização em debates de questões políticas e sociais, sendo por isso necessário recorrer novamente à análise bibliográfica para apresentar uma explicação mais detalhada sobre a sua história, inserida no contexto do desenvolvimento dos vários media (como a internet e a televisão), mostrando como estes meios impactaram o seu sucesso, desenvolvimento e visibilidade. Também serão levados em consideração os discursos da crítica, disponíveis em jornais e revistas online. A partir deste enquadramento teórico, passaremos à análise dos vários videoclips (disponíveis em múltiplas plataformas online, como o Youtube, Vimeo, etc.), salientando a sua relação com os conceitos abordados e com exemplos anteriormente estudados, sem esquecer o próprio discurso crítico por parte dos vários artistas e que se reflecte nos seus trabalhos.

No final desta dissertação, pretende-se obter uma reflexão sobre o papel que a arte assume na sociedade, qual o impacto que estes videoclips geraram dentro e fora dos meios digitais, qual a importância dos meios pelos quais os videoclips se difundem e por que razão continuará a ser importante acompanhar e reflectir sobre esta fusão de vários meios culturais e mediáticos para os estudos artísticos.

Capítulo I

Conceitos estruturais

Esta análise sobre o papel dos videoclips e a sua importância enquanto objectos artísticos e ferramentas de activismo político não seria possível sem primeiro realizar um pequeno estudo em torno dos conceitos que serão abordados ao longo deste ensaio de investigação. Estes aqui indicados e outros, serão relevantes para compreender a razão para a escolha dos exemplos aqui apresentados e para perceber onde cada conceito se poderá inserir dentro do trabalho desses artistas e como se poderá relacionar com a escolha dos videoclips como objecto geral de análise.

Performance e cultura pop

O primeiro conceito em análise será a noção de Performance. Usaremos como objecto de estudo o trabalho de RoseLee Goldberg, *Performance Art: From Futurism to the Present*, como principal obra a citar. Neste estudo, foi-nos possível compreender que a performance é um meio de expressão artística reconhecida pela complexidade da sua definição, pois reúne em si várias formas possíveis de execução, incorporando desde artes plásticas como a pintura ou a escultura, até manifestações performativas como a dança ou a representação, que originam esta enorme diversidade de elementos possíveis. Esta apresenta-se como uma forma de arte sem limites e sem regras, o que permite uma maior liberdade de criação para cada artista, como aponta Robert Nickas:

This lack of a strict definition, however, was not necessarily bad. For a number of reasons it proved advantageous to the artists and to the development of the form. Performance was suited to experimentation in ways that traditional forms such as painting and sculpture, with their restrictions and physical limitations, were not, neither could they expect to be. Undefined, there were no rules to break. Artists were able to employ the widest range of subject matter, using virtually any medium or material; they could present their work at any time, for any duration of time, at the location of their choosing, in direct contact with their audience (Nickas 1984, 5).

Na performance, existem ainda vários projectos ligados a uma vertente activista, que manifestam preocupações ao nível político e social, com o objectivo de provocar e alertar o público. Este dado verificou-se sobretudo a partir dos anos 70, altura em que os artistas sentiam cada vez mais a necessidade de redefinir a arte e a sua função, pois

queriam dar-lhe um propósito e aproximá-la à vida, sem que existissem por isso barreiras (Goldberg 2011, 152). Desta forma, os performers assumiram a necessidade de estabelecerem uma relação de comunicação eficaz com o público através da performance, de modo a incentivar o mesmo a debruçar-se sobre as questões invocadas por cada performer, fossem estas de natureza filosófica ou política (2002, 153). Este interesse pela realidade vivida, pelas questões políticas e pela crítica social, fez com que esta nova geração de performers se recusasse a separar-se da época em que viviam, considerando que qualquer aspecto do seu tempo, fossem concertos rock ou discursos políticos, eram materiais possíveis para a sua criação artística (2002, 177). Para além disto, é possível observar que, com o avançar dos anos, a performance deixou de se realizar apenas através de manifestações públicas, começando também a aliar-se aos novos media e a desenvolver-se em plataformas digitais, gerando-se novos sub-géneros como a videoperformance, a fotoperformance ou a performance digital. Desta forma, muitos performers começaram a entrar no mundo do entretenimento, popularizando aos poucos a performance, o que lhes possibilitou chegar a grandes públicos (2002, 181). No final dos anos 70 e início dos anos 80, a performance começara a integrar-se assim no seio da cultura pop e do meio comercial, quebrando barreiras entre a arte e os media (2002, 190). Assim, considerava-se que a performance teria encontrado um meio capaz de lhe dar exposição suficiente para que as suas mensagens conseguissem informar e educar as massas. Contudo, esta atenção mediática sobre a performance revelava algumas preocupações, uma vez que muitos questionaram a sua transição para o mundo comercial e mediático, demonstrando um certo cepticismo em aceitar esta nova realidade. (2002, 194). Mas, como mais tarde poderemos verificar nesta dissertação, a performance não se deixaria moldar pelas práticas comerciais da cultura pop, mas sim utilizar essas mesmas práticas a seu favor para expor os seus objectivos e transmitir a sua mensagem.

A performance tornou-se desta forma cada vez mais reconhecida, sobretudo devido ao seu impacto entre a população mais jovem (2002, 226), tornando-os cada vez mais informados e conscientes da realidade. Com o avançar dos anos, esta realidade da performance digital e mediática foi reforçada através não só da MTV, como também através da presença da internet, com a partilha imediata de conteúdo e rápida transmissão através de plataformas como o Youtube ou Vimeo:

Much of this work was an indication of how seamless is the transition between live performance and recorded media, reinforced by easy access to computers, the digital transfer of images around the globe through the internet, and the rapid cross-pollination of styles between performance, MTV, advertising and fashion. In this infinitely linked system, with its ability to transmit sound and moving images, and to engage audiences in real-time exchanges, the internet was quickly recognized by artists and presenters as an exciting new venue for performance art (Goldberg 2011, 225).

Ao estudar esta vertente digital e mediática da performance encontramos, entre outros exemplos, a sua presença em videoclips musicais, inclusive naqueles que se inserem no meio da cultura pop. Entramos assim, no domínio e na análise desta vertente cultural. Umberto Eco, no seu estudo *Apocalípticos e Integrados*, defende a importância política da cultura pop, considerando-a imprescindível para a formação de uma ética social. Para o autor, a cultura popular revela-se como um elemento importante para a educação e compreensão do público quanto a determinados assuntos políticos ou sociais, uma vez que uma das características da cultura popular é a simplificação da mensagem, tornando-a mais simples e por vezes mais clara (Eco 2015, 93). Como afirma o autor, tal pode ser verificado através, por exemplo, da análise de imagens e signos em trabalhos da cultura pop, pois segundo o autor, esta forma de comunicação deveria convidar o espectador a utilizar o seu senso crítico e reflectir sobre o que lhe é apresentado: “Uma civilização democrática só se salvará se fizer da linguagem da imagem uma provocação à reflexão crítica, não um convite à hipnose.” (Eco 2015, 316).

Este dado demonstrado no estudo de Umberto Eco leva-nos a reflectir sobre o tema que se encontra em análise no nosso estudo. A questão dos videoclips começa a ganhar forma dentro das questões realizadas na introdução deste trabalho, às quais pretendemos dar resposta. Os videoclips, considerados inicialmente como uma mera estratégia de *marketing* e publicidade pela história dos media (Edmond 2014, 308), manifestaram um crescente desenvolvimento técnico que levou, aos poucos, a que o seu potencial artístico fosse considerado. Os músicos, sobretudo aqueles com um estatuto mais mediático, começaram a investir cada vez mais em propostas arrojadas e provocadoras, recorrendo por vezes a temáticas ligadas à performance (Edmond 2014, 311). Muitas vezes usaram a sua visibilidade enquanto artistas aclamados pelos meios de comunicação mediáticos e apresentaram videoclips que continham uma mensagem de cariz mais político ou social.

Com este dado sobre o objecto em estudo, considerámos pertinente a explicação dada por Jenkins et al em *Hop on Pop: The Politics and Pleasures of Popular Culture* onde nos é descrito que determinados elementos da cultura pop (para além da sua vertente de entretenimento) poderão ter uma influência política importante, especialmente quando aliados a outros meios artísticos, que nos permitirão compreender melhor as crises e teorias políticas e sociais de determinada época:

While many of the essays do explore how popular culture can be pleasurable they also recognize that these pleasures exist in a complex relation to larger socio-economic forces, that one person's pleasure can cause another person pain. (...) Such a position accepts that culture and power are not only related, but related in contingent and historically specific ways that preclude a grand and total theory of politics. (...) Such a vision of the political recognizes that any viable politics must begin in the spaces people already inhabit, and here the study of popular culture offers fertile ground for understanding the contemporary shape of people's hopes and antagonisms. (2002, 21-22).

Desta forma, por considerarmos como Jenkins et al, que a cultura pop se apresenta como uma forma cultural de fácil identificação com o público geral, através, por exemplo, da figura da celebridade (2002,6) e também da fácil acessibilidade através da linguagem orgânica utilizada (“Accessibility does not mean eliminating complexity or abandoning difficult ideas. It does mean taking responsibility for knowing what your reader will need to know in order to understand your writing” (2002, 12)), ideia igualmente explorada em Eco, decidimos assim analisar a relevância da utilização da performance digital em determinados elementos da cultura pop, neste caso específico, os videoclips, de modo a entender como a junção destas duas práticas se revelará uma estratégia pertinente na abordagem de temáticas de natureza política e interventiva.

O interesse pelo estudo destas duas áreas relacionou-se com o facto de, nos últimos anos, se verificar que vários artistas associados ao imaginário pop, sobretudo no meio musical, começaram a utilizar cada vez mais as plataformas disponíveis para, através dos seus videoclips, abordarem temas de natureza política, de modo a elucidarem o público geral para determinadas temáticas como os direito LGBTQ+, feminismo, racismo, entre outros. Desta forma, consideramos que a aliança de uma cultura comum como a cultura pop com uma forma de arte como a performance, poderá revelar um sentido de comunidade e consciência social, sobretudo na abordagem de questões políticas, algo já apontado em *A Ideia de Cultura*, de Terry Eagleton, onde se defende a importância que as práticas culturais assumem na vivência de cada indivíduo:

Não vivemos apenas da cultura. Também vivemos para a cultura. Os sentimentos, a convivência, a memória, a relação familiar, o lugar, a comunidade, a plenitude emocional, o prazer intelectual e a sensação de que tudo tem um sentido, são-nos mais próximos do que as declarações de direitos do homem ou os tratados comerciais (...). Vimos como a cultura assumiu uma nova dimensão política (...). É tempo, pois, de reconhecer a sua importância. (2003, 167).

Assim, iniciaremos o nosso estudo de forma a aplicar e confirmar a importância da união destes dois conceitos para alcançar os resultados pretendidos e delimitados no início deste trabalho.

O papel da cultura mediática

Um outro conceito estrutural que considerámos pertinente analisar e que será referido ao longo desta investigação, prende-se com a questão da cultura mediática e qual o seu papel. Para tal, iremos analisar sobretudo, nos capítulos seguintes, a importância de meios como a televisão e a internet.

Esta questão da cultura mediática revelou-se pertinente com o estudo de Francisco Rui Cádima, *História e Crítica da Comunicação*, onde este afirma que existe um certo nível de performatividade nos media, sobretudo através da sua capacidade de comunicação e transmissão de mensagens, ou, como o autor refere, a transmissão da sua versão da realidade e dos factos:

Relativamente à história, através da representação do real e dos efeitos de ficção, os media operam como máquinas produtoras de simulacros (...), como geradores do acontecimento, pela sua performatividade, como manipuladores do desenlace do real, os media produzem – e legitimam – a própria história. (1996, 18)

Desta forma, Cádima afirma que os aparelhos mediáticos assumem alguma influência e poder na sociedade, sobretudo através das imagens, daí ser importante, como refere o autor, que o espectador assuma um determinado sentido crítico e seja capaz de saber olhar para o conteúdo de que é alvo:

É pois este investimento da ordem da *mimesis* sobre a *poiesis*, (...) que é de facto extremamente revelador quanto à (...) importância a dar à “visualidade” na fundação de um verdadeiro regime disciplinar do olhar, e do seu significado em termos da emergência do espaço público, da “aptidão de ver” e, no fundo, da emergência da própria razão moderna. (1996, 51).

No entanto, a realidade por vezes nem sempre correspondeu às expectativas criadas por Cádima face ao poder activo e participativo dos espectadores. Este, ao questionar qual acabaria por ser o papel dos *mass media* e das novas tecnologias na nossa sociedade (1996, 76), acabaria por determinar que os media são de facto um veículo destinado à transmissão de uma mensagem, seja essa manipulada ou não, mas também são, por vezes, um veículo de transmissão de mensagens de cariz simples e de fácil compreensão, o que possibilitava às massas alcançarem mais rapidamente o significado da mensagem (1996, 150). Ou seja, já no estudo de Cádima, pelo menos numa fase inicial, este considerava, tal como outros autores como Mario Vargas Llosa em *A Civilização do Espectáculo*, que existia um certo adormecimento social e que grande parte da sociedade e consumidores de uma cultura de massas não manifestavam qualquer interesse em participar activamente em questões de ordem política e social, preferindo programas e serviços de informação que não exigissem grande esforço crítico por parte destes:

Esse «vazio de sentido» é, no fundo, desejado pelas massas. Elas preferem, passivamente, o fascínio do *médium* e o seu efeito siderante, à exigência crítica da mensagem (...). Não é o sentido, nem tão pouco o aumento de sentido que apelam ao prazer – é a sua neutralização que fascina (...). (Cádima 1996, 150).

Mario Vargas Llosa, quanto a este tema, fala do termo “civilização do espectáculo”, onde, segundo o mesmo, o importante para o espectador é descontrair, não recorrer ao sentido crítico e, através dos meios de comunicação de massa, populares e mais consumidos em relação a outros, deturpar determinados conceitos, como os de cultura e jornalismo:

O que quer dizer civilização do espectáculo? A de um mundo onde o primeiro lugar na tabela de valores vigente é ocupado pelo entretenimento e onde divertir-se, fugir ao aborrecimento, é a paixão universal. Este ideal de vida é perfeitamente legítimo, sem dúvida. (...) Mas converter essa propensão natural para passar uns bons momentos num valor supremo tem consequências inesperadas: a banalização da cultura, a generalização da frivolidade e, no campo da informação, que prolifere o jornalismo irresponsável da bisbilhotice e do escândalo (Llosa 2012, 32).

No entanto, como iremos observar nos próximos capítulos, a preocupação destes dois autores, apesar de pertinente, iria sofrer algumas nuances devido ao aproveitamento de determinados artistas como actores, músicos e performers dos meios mediáticos,

sobretudo da televisão e da internet. Aos poucos, vários artistas começaram a aproveitar a imediaticidade e a intimidade que o meio televisivo manifestava (Auslander 2008, 14) para conceberem e apresentarem os seus trabalhos, demonstrando que a televisão poderia ser um meio híbrido por nutrir uma possível relação com várias artes: “One of the central concerns of the discourse on television in the United States during its earliest phases was the relationship of television to other forms of entertainment and communication, particularly radio, film, and theatre.” (Auslander 2008, 14).

Desta forma, a presença dos artistas nos meios mediáticos, ajudou a desenvolver a cultura mediática, ao aproveitarem-se das particularidades desta e, por conseguinte, tornando o público mais consciente e participativo, sobretudo com a chegada das redes sociais e da internet, como refere Cádima no final do seu estudo:

As tecnologias da comunicação são hoje, claramente, um factor de mudança social, o que significa que as sociedades desenvolvidas (...) começam a reger-se por novos códigos de conduta e evoluem para um novo tipo de experiência social e política. (...) Uma procura que é comum à necessidade de progressiva autonomia do sujeito moderno e simultaneamente da sua experiência participativa no campo social, cultural e político (...). (1996, 199).

Assim, começamos aos poucos a explorar as questões da participação política e do próprio activismo presente nas artes, algo que será abordado ao longo dos próximos capítulos.

A questão do activismo nas artes

No contexto desta dissertação, surge a necessidade de analisarmos qual a importância que o activismo manifesta no contexto artístico, sobretudo na área da performance e dentro dos exemplos que pretendemos analisar.

A arte da performance, sobretudo desde os anos 70, sentiu uma necessidade cada vez maior de se aproximar do público, referindo-se até que a arte não deveria ser diferente da vida mas sim uma ação desta, como se fizesse parte dela (Goldberg 2002, 126). Muitos artistas começaram também por optar em usar as suas vivências e experiências para a sua criação artística, o que tornou por vezes a performance como um acto de revolta ou uma voz de protesto (Goldberg 2011, 128).

Nisto, surgem artistas que pretendem explorar a arte e a performance enquanto uma forma de agitar e perturbar o dia-a-dia dos espectadores ou das pessoas expostas a

esse tipo de performance (Goldberg 2011, 149). Um desses artistas foi Joseph Beuys, defensor do pensamento crítico, que dedicou a sua obra artística à crítica e autodeterminação da sociedade: “Imaginou que a aplicação da criatividade humana no tecido social e a consequente redefinição do conceito e das fronteiras da arte, conduziriam à “escultura social” (Gomes 2011, 8). Assim, ao acreditar que a arte deveria transformar o pensamento crítico das pessoas (Goldberg 2011, 149), a arte da performance tornou-se aos poucos uma aliada para os artistas que pretendiam passar uma mensagem política e interventiva. Um dos meios que os performers e artistas começaram a utilizar para espalharem a sua mensagem, sobretudo a partir do final dos anos 70, foram os meios mediáticos, sobretudo a televisão, por considerarem um meio onde facilmente conseguiriam chegar a um maior número de pessoas. (Goldberg 2011, 174).

Desta forma, os performers debruçaram-se cada vez mais em assuntos de natureza activista, como as questões feministas, as práticas políticas nos Estados Unidos, os problemas na comunidade LGBTQ+, o racismo, entre outros. Alguns, através da sua experiência pessoal numa determinada área de cariz político ou social, conseguiram estabelecer uma relação de maior intimidade e confiança com o público: “Autobiographical performances were easy to follow and the fact that artists revealed intimate information about themselves set up a particular empathy between performer and audience.” (Goldberg 2011, 174).

Dentro da criação desta relação íntima, os performers também viraram o seu foco para o que se passava dentro do entretenimento popular da época, de modo a que nada do que inquietava ou fizesse parte da linguagem da cultura popular da altura lhes escapasse, facilitando a transmissão de uma possível mensagem de teor crítico:

The intimate and confessional nature of much so-called autobiographical performance had broken the reign of cerebral and didactic issues associated with conceptually oriented performance. Those younger artists who refused to separate the world of art from their own cultural period – from the world of rock music, extravagant Hollywood movies (...), television, soap opera or cabaret – produced a wide variety of works (...) (Goldberg 2011, 177).

A partir desta vertente cultural e deste trabalho realizado pela performance, outros artistas, como poderemos analisar nos próximos capítulos, utilizaram igualmente a sua arte e articularam-na com os problemas e linguagens culturais da época, muitos deles

inspirados pelo trabalho de outros artistas e performers. O objectivo era retirar o espectador da sua atitude passiva (Rancière 2010, 31), e sobretudo utilizar os meios disponíveis para o alcançar, neste caso, os meios digitais, devido à sua popularidade e facilidade em interagir com o público. Com o activismo a invadir a realidade das artes, através da denúncia de determinados casos e ao apelo a um pensamento crítico, veremos como estes artistas ligados a uma cultura popular e inspirados por esta onda de criação mais crítica e livre, irão lidar com a responsabilidade exigida devido à representação das suas crenças nos seus trabalhos.

Capítulo II

O primeiro impacto dos videoclips

O papel da televisão e do canal MTV

Após o estudo anterior, verificamos que quando tentamos reconstruir uma história sobre a evolução e popularização dos videoclips, torna-se difícil perceber qual terá sido o verdadeiro ponto de partida, uma vez que não existe uma data exacta do momento em que se começou a produzir o tipo de videoclips de que temos conhecimento nos dias de hoje. No entanto, vários críticos consideram que a utilização deste meio já estaria a tornar-se num fenómeno da cultura popular dos Estados Unidos por volta dos anos 60 e 70, sobretudo com bandas como The Beatles, que manifestavam algum interesse em dar aos seus admiradores algo mais que apenas as suas músicas e concertos, utilizando então os videoclips como estratégia para os cativar (Atkinson 2016, par. 5). Porém, o seu objectivo inicial seria a apresentação de um conteúdo meramente comercial e não uma forma de exploração criativa e artística, tendo assim como finalidade aliciar os admiradores a comprar os seus CD's ou bilhetes para concertos.

Contudo, é possível considerar que o caminho para a popularização dos videoclips e sua importância enquanto objecto artístico se começou a trilhar através da criação de um canal dedicado à exibição dos mesmos em 1981, chamado MTV, cujo objectivo seria transmitir videoclips todos os dias da semana durante 24 horas. O sucesso deste novo canal relevou-se bastante positivo, especialmente entre as faixas etárias dos 13 aos 30 anos, o que incentivou cada vez mais artistas a investir na criação de videoclips inovadores para venderem a sua imagem e a sua música, algo que se consolidou especialmente depois do sucesso comercial de “Thriller” de Michael Jackson. Neste sentido, a fórmula dos videoclips transmitidos pela MTV começou a ser estudada pelas produtoras, que os classificaram como pequenos momentos publicitários cujo objectivo seria utilizar uma perspectiva inovadora, provocadora e arrojada, que se destacasse das demais e servisse como ferramenta para promover o trabalho do artista em causa. Numa cultura de massas, estes revelaram-se como sendo factores importantes, até para o aperfeiçoamento da linguagem publicitária responsável por cativar o consumidor:

Music television has also influenced advertising in several ways. Music videos are highly impactful and emotionally arousing; they provide a new viewing context within which consumers are exposed to advertising. In addition, television commercials have in some instances adopted structural and executional elements from music television. Thus the recent development and enormous popularity of music television has the potential to influence consumers via its power to shape consumer culture and also through its influence on commercial structure and positioning. (Englis 1991, 111).

Os videoclips e o projecto MTV foram assim considerados uma forma de incentivar o imaginário do consumidor, fazendo com que este se sentisse parte de uma experiência partilhada com o artista. Nas palavras de Kinder, o canal MTV veio enaltecer as qualidades da televisão, focando-se novamente na relação criada entre espectador e produto, de modo a proporcionar uma experiência significativa e até capaz de fazer concorrência ao cinema:

While all of these perspectives may have validity, the underlying phenomenon that makes them all possible has been ignored: music video seems to be forging new codes of spectator relations, or more accurately, it is making the codes that were already operative in television more transparent. MTV provides a model that highlights through exaggeration the unique aspects of television, particularly those that distinguish the medium from cinema, and that have highly significant implications on two registers- television's relation to ideology and its relation to dream. (Kinder 1984, 2).

Os videoclips tornaram-se de tal forma populares, enquanto uma possível nova forma de arte, que alguns realizadores de cinema decidiram experimentar este novo meio ao produzir e dirigir alguns videoclips. Poderemos considerar como exemplos Spike Jonze que dirigiu “It’s Oh So Quiet” de Bjork e David Fincher com “Vogue” de Madonna. Nos dias de hoje, é possível afirmar que este interesse dos técnicos de cinema pela área dos videoclips continua a ser uma realidade, especialmente após o avanço tecnológico e a influência desenvolvida por este meio, tal como referido por Atkinson: “Now music videos have found a level of prestige where even established directors will try their hand at a music video (...).” (2016, par. 23).

Assim, através do aumento da procura e da concorrência dentro do próprio mercado musical, as propostas apresentadas tornavam-se cada vez mais complexas e ousadas, o que se verificou num possível ponto de viragem para o desenvolvimento dos videoclips como objectos com um valor artístico, deixando de ser considerados como apenas um veículo básico de publicidade e divulgação. Muitos artistas já não planeavam

os seus vídeos com o único objectivo de vender os seus álbuns ou bilhetes para os seus concertos, pelo contrário, optavam por utilizar este meio como forma de expressar as suas qualidades criativas e em alguns casos para divulgar uma nova faceta sua, fossem os seus passos de dança ou a sua habilidade para representar numa pequena história. Criavam-se assim condições para os artistas testarem uma nova forma de expressarem a sua criatividade e os seus ideais, que agradou os vários admiradores deste meio:

What is the significance of this quicksilver phenomenon? Depending on which mass media reports you read, music video is a means of extending the unique aesthetic possibilities of the avant-garde formerly restricted to independent film-making and video art, a new combination of music and images that redefines audiovisual relations in the mass media, a new means of marketing records and tapes that is saving the pop music industry (...). (Kinder 1984, 2).

A exposição mediática dada aos videoclips desta época, através da televisão, motivou vários artistas a investir no potencial deste meio a seu favor. Os videoclips tornaram-se numa espécie de complemento visual ao trabalho do artista, onde este poderia explorar livremente as suas capacidades criativas, tendo como plano de fundo a sua música. Porém, alguns conteúdos apresentados pelos artistas nos videoclips levaram-nos a ser alvos de algumas críticas, muitas vezes associadas à forma transgressiva como estes artistas escolhiam retratar determinados assuntos sensíveis para o público, que não se encontrava preparado para os receber. Tratava-se sobretudo da abordagem de temas de natureza activista, que, ao longo dos anos, se revelaram importantes para a criação de um diálogo sobre temas de cariz político, cultural e social, começando-se assim a discutir, aos poucos, novas formas de representação do Outro, a debater as suas diferenças, as suas preocupações, quem seriam os possíveis Outros da sociedade e a forma como a presença do artista e a sua irreverência poderiam servir como um sinal de esperança para a consciencialização da sua existência enquanto membros pertencentes à mesma sociedade, mesmo que estes não se inserissem nos seus padrões, padrões esses que funcionam como um mecanismo de defesa entre o que é considerado ‘comum’ e o que é considerado ‘diferente’, tal como refere Stuart Hall: “It sets up a symbolic frontier between (...) Us and Them. It facilitates the (...) bonding together of all of Us who are ‘normal’ (...) and it sends into symbolic exile all of Them – ‘the Others’ – who are in some way different.” (Hall 1997, 258). Tal como Cádima

mais tarde afirmou, as tecnologias de comunicação como a televisão foram aos poucos consideradas como factores de mudança social (Cádima 1996, 199).

Desta forma, iremos analisar os artistas mais relevantes das décadas de 80 e 90, no que diz respeito às temáticas acima retratadas e ao próprio uso dos videoclips para esses fins.

O efeito Michael Jackson e principais exemplos

Começaremos por analisar o caso de Michael Jackson, um dos responsáveis por popularizar a linguagem performática dos videoclips, como já referido, através do seu sucesso “Thriller”, em 1982. Michael Jackson foi o primeiro artista negro a atingir um patamar histórico de popularidade, sendo até hoje considerado inclusive como o eterno Rei da Pop. Michael Jackson, conhecido pelas suas músicas alegres, pelos seus videoclips icónicos e pelo seu talento como bailarino, tornou-se um ídolo da cultura americana e uma das grandes influências de vários músicos pop. A sua história de sucesso levou a que outros membros da comunidade negra pudessem sonhar com a possível aceitação, reconhecimento e sucesso em várias áreas de trabalho, numa época marcada por vários episódios de discriminação:

But there is another crucial part of Jackson's legacy that deserves attention: his pioneering role as an African-American artist working in an industry still plagued by segregation, stereotypical representations, or little representation at all. (...) His goal was to prove that a black artist could do everything a white artist could (and more). He wanted to move beyond every boundary, earn every recognition, break every record, and achieve artistic immortality. (...) The point of his ambition wasn't money and fame; it was respect. (Vogel 2012, par. 2 e 23).

Esta questão em Michael Jackson e a esperança depositada no mesmo revelou-se um ponto fulcral quanto à importância da representação de vários grupos marginalizados através da arte. Como Michel Wieviorka aborda no seu estudo *A Diferença*, os negros nos Estados Unidos exigiam cada vez mais um “apelo a um reconhecimento cultural, que passa pela afirmação de um passado, e portanto de uma história” (Wieviorka 2002, 40) e, através de Michael Jackson e do seu legado, sentiam que as suas raízes culturais estavam a ser valorizadas, a fazer parte de uma era importante na cultura popular americana e, sobretudo, que existia um ídolo negro que representava uma comunidade igual a ele, atenuando possíveis sentimentos de exclusão

ou incompreensão por vezes sentidos nessa comunidade e também apontado no estudo de Wieviorka: “O imigrado era integrado socialmente pelo trabalho, excluído sob os demais aspectos.” (2002, 43). A arte da performance também começou a ser utilizada, a partir dos anos 80, para abordar e trabalhar artisticamente questões de identidade, desde os casos LGBTQ+, aos casos relacionados com identidades culturais e multiculturalismo:

At the same time, minorities were increasingly pressing the issue of ethnic identity and multiculturalism. (...) Artists were increasingly using performance to examine their cultural roots. (...) The identity of ‘otherness’ also provided a platform for marginalized groups – gays, lesbians, sex-workers, cross-dressers, even the chronically ill and disabled (...) (Goldberg 2011, 210-212).

No entanto, apesar deste fascínio inicial pela figura de Michael Jackson, este não deixou de ser um alvo constante de críticas e rumores quanto à sua carreira profissional, fosse devido ao conteúdo considerado impróprio nos seus vídeos, devido a alguns dos seus passos de dança, ou então quanto a questões da sua vida pessoal. Um dos episódios mais relevantes prende-se com a sua doença de pele, o Vitiligo, caracterizada pela perda de pigmentação na pele. Devido à sua doença, Michael Jackson foi alvo de vários rumores, sobretudo no seio da comunidade negra, sobre o seu desagrado em ser negro, afirmando-se que este desejava secretamente tornar-se branco, daí submeter-se a várias experiências médicas para o conseguir, negando assim as suas origens:

As Jackson was literally assimilating, we struggled with his choices but never symbolically tossed him out of the race, even though he seemed to be trying to surgically remove himself from it. (...) Still, we struggled to understand why. (...) there's no way of escaping, even giving him the benefit of the doubt, that it's a function of Negro self-hatred and self-loathing, which is a function of slavery, Jim Crow, segregation and racism, which made blacks hate the very things that make them beautiful. (Touré 2014, par. 8).

Michael Jackson negou sempre estes rumores, demonstrando que mesmo que a sua condição o impedisse de permanecer negro, mantinha um enorme respeito e admiração pela cultura que considera a que sempre pertenceu, o que permitiu que este voltasse a ganhar o respeito e a admiração da sua comunidade:

Those who knew Jackson well say he wasn't trying to surgically remove himself from the race. Producer Teddy Riley, who worked on Jackson's *Dangerous* album, says, "Of course he loved being black. (...) I know this man loved his culture, he loved his race, he loved his people. (...) A person ashamed of his roots would never have made a gazillion odes to Africa as he's done. And even as his face got whiter, his music stayed black and rooted in the R&B tradition he mastered as a kid." (Touré 2014, par. 9).

Apesar de apresentar um trabalho, especialmente nos seus primeiros anos, com um objectivo meramente comercial e de entretenimento, o cantor começou a utilizar cada vez mais a sua plataforma artística para abordar, através dos seus videoclips, questões de cariz social. Um dos maiores exemplos do seu lado activista é visível no trabalho "They Don't Care About Us" (1995), uma música que teve direito a dois videoclips. O primeiro videoclip¹ teve como cenário o Brasil, mais concretamente o Largo do Pelourinho, conhecido por ter sido o local onde milhares de escravos eram vendidos e torturados pelos colonizadores (Seven 2010, par. 7). O videoclip aponta várias zonas pobres das favelas brasileiras, utilizadas para criticar a actuação de grandes potências mundiais, que parecem não se importar com as condições em que grande parte da população brasileira vive (fig. 1). Michael Jackson aparece no videoclip, enquanto dança e convive com a população do Largo do Pelourinho, dando mais força às reivindicações dessa população, pois este coloca-se a seu lado nesta luta (fig. 2 e 3).

No entanto, no segundo videoclip² para esta música, Michael Jackson arriscou ainda mais na mensagem de injustiça que queria exibir contra as grandes forças de poder (fig.4). Este segundo videoclip, passado numa cadeia de alta segurança (fig. 5), demonstra a dura realidade do mundo, especialmente para aqueles que são considerados alvos de discriminação. Michael, ao longo do videoclip, demonstra que vivemos por vezes fechados no nosso próprio mundo e tentamos ignorar questões que deveriam ser discutidas, como a guerra do Vietname e a violência e assédio moral exercidos sobre a comunidade negra (fig. 6). Durante o videoclip, podemos observar ainda algumas

¹ Videoclip versão não censurada: Michael Jackson. "Michael Jackson - They Don't Care About Us (Brazil Version) (Official Video)". [Outubro 2009]. Youtube video, 4:41. Postado em [Outubro 2009]. https://www.youtube.com/watch?v=QNJL6nfu__Q.

² Videoclip versão censurada: Michael Jackson. "Michael Jackson - They Don't Care About Us (Prison Version) (Official Video)". [Dezembro 2010]. Youtube video, 4:53. Postado em [Dezembro 2010]. <https://www.youtube.com/watch?v=t1pqi8vjTLY>.

passagens da situação de miséria vivida em África (fig. 7). No fundo, o seu objectivo era revelar a hipocrisia das instituições que governam o mundo, que deixam actos de violência passar impunes, não agindo na defesa dos direitos humanos. Michael queria que todos os que vissem o seu videoclip se tornassem conscientes da realidade que os rodeia, que por vezes passa despercebida ou é ignorada, sobretudo dentro da indústria popular americana. No entanto, este seu segundo videoclip foi censurado devido ao seu conteúdo, por se considerar um tema sensível para discussão e pela quantidade de imagens provocadoras e chocantes:

The short film uses imagery that is harsh to the point of being uncomfortable to watch. (Michael used documentary footage of the student rebellion on the Tiananmen Square in China, of brutal police beatings of African Americans in Los Angeles, as well as footage from the Vietnam war) (...) these are not just television images, there are real life pictures – a horrible reality of human humiliation and suffering that surrounds us everywhere, breaking into our everyday life, our minds, depriving us of peace, leaving us no place to hide. (Sirosh 2014, par. 35-36).

No entanto, Michael Jackson não permitiu que o facto de ter sido censurado o fizesse desistir de continuar a criar um trabalho onde a sua performance enquanto artista se aliasse a temáticas de cariz social e humanitário. Pode-se considerar como outro exemplo o trabalho desenvolvido em “Earth Song”³ (1995), um videoclip onde Michael Jackson alerta para a importância das questões ambientais e para os perigos do aquecimento global (fig. 8). As imagens que surgem ao longo do videoclip pertencem a locais como a floresta da Amazónia, e Michael também não recorre a actores durante as filmagens mas conta sim com a presença da população local, como é visível através dos nativos que surgem no videoclip (MJWN 2013, par. 6) (fig. 9). Neste videoclip, Michael Jackson também explora as consequências da guerra e dos crimes praticados durante a mesma. O seu principal objectivo, como indica Najibzada, seria utilizar a sua plataforma para “raise awareness and remind people about problems that we continue to turn a blind-eye to.” (2018, par.1). Michael Jackson apela à paz, num videoclip onde

³ Videoclip disponível em: Michael Jackson. “Michael Jackson – Earth Song (Official Video)”. [Outubro 2009]. Youtube video, 6:44. Postado em [Outubro 2009]. <https://www.youtube.com/watch?v=XAi3VTSdTxE>.

imagens de destruição se sobrepõem a imagens de tempos outrora felizes e prósperos, de modo a sensibilizar para um futuro negro que se aproxima, caso a mudança não ocorra.

Desta forma, o trabalho e a própria figura de Michael Jackson tornaram-se símbolos de resistência, sobretudo nos dias de hoje, onde existe a possibilidade de um diálogo muito mais livre sobre todas as temáticas evocadas por este, o que o leva a ser lembrado pela sua coragem em enfrentar as normas impostas pela indústria de entretenimento americana com o objectivo de alertar as massas.

A imagem provocadora de Madonna

Um outro exemplo relevante é que, tal como Michael Jackson, manifestou uma presença controversa através do seu trabalho foi Madonna. Considerada por muitos como a Rainha da Pop e responsável por provocar a ira da opinião pública, em muitos casos devido à forma como agia e se vestia. Madonna foi das primeiras artistas a quebrar com a imagem conservadora da mulher, optando por se apresentar como uma figura irreverente, rebelde e confiante nas suas capacidades, como, na sua visão, qualquer mulher deveria ser: “At the dawn of a post-Madonna era of pop, the issue of the female as confident sexual agent has much to do with females asserting their own desires, an aspect of popular feminism that has not been without its problems.” (Hawkins e Richardson 2007, 620).

Contudo, por optar por um estilo considerado ousado, chegou a ser alvo de várias críticas sobre a forma como sexualizou a figura feminina, tal como referem Frisby e Aubrey, argumentando que a sua forma de exploração artística reduzia a mulher a um objecto de fantasias eróticas por parte dos homens. É também apontado o perigo do uso de estereótipos ligados à figura feminina, especialmente quando esta é retratada apenas pelo seu lado sedutor:

It stands to reason, then, that much of the sexual objectification of women comes from female artists objectifying their own bodies. (...) In fact, content analytic studies of music videos consistently find instances of gender roles and stereotyping, particularly in terms of female artists who are often underrepresented and sexually objectified. (Frisby e Aubrey 2012, 67).

Muitos críticos consideram até Madonna responsável pelo aparecimento de uma nova geração de cantoras da indústria pop que optaram por seguir uma abordagem

artística idêntica à sua, como é o caso de Britney Spears: “For the most part, as we have suggested, Spears’ strategies are inherited directly from Madonna who undoubtedly cleared the way for the next generation of female pop stars.” (Hawkins e Richardson 2007, 620).

No entanto, outros teóricos consideram que Madonna não banalizou a imagem da mulher, pelo contrário emancipou-a, mostrando que cada mulher é dona do seu próprio corpo e dita as suas próprias regras, sem medo de parecer vulgar, pois a sensualidade não deveria ser um factor determinante do valor de uma mulher:

The big deal is that they do think there is a connection between what we see/hear and what we do. The media establishment and entertainment industry obsessively promotes male violence and female terror, but they refuse to show anything that hints at female retaliation. (...) They aren’t even allowed to have fantasies about them. (Scharff 2002, 46-47).

Desta forma Madonna, através do seu trabalho, levantou uma discussão importante sobre a questão do género e como este deve ser representado pelos *mass media*, sobretudo quando lidamos com uma representação individual de um comportamento, possível a estender-se ao entendimento do modo como pensamos que uma determinada comunidade se poderá comportar. Nas colunas de opinião dos jornais, discutia-se então a forma como uma mulher se deveria comportar e se Madonna era de facto um exemplo de emancipação feminina ou apenas uma artista vulgar. No entanto, para muitas mulheres, tal como Foreman refere, Madonna tornou-se num exemplo de libertação e num símbolo de resistência: “Her mind is as celebrated as her body, she’s as feared as she is desired. She leads while others follow.” (2015, par. 6).

Um dos trabalhos onde podemos observar a questão da sexualidade em Madonna e a forma como esta aborda o tema é no videoclip “Like a Virgin”⁴ (1984), um dos mais controversos da cantora. Neste videoclip, Madonna celebra a sua sexualidade, o seu lado feminino e o seu lado ousado, não demonstrando ter qualquer tipo de pudor com o mesmo ou em relação ao tema retratado (fig. 10). Madonna banaliza a questão do sexo, reforçando a ideia de que não deveria existir qualquer tipo de preconceito em

⁴ Videoclip: Madonna. “Madonna – Like A Virgin (Official Music Video)”. [Outubro 2009]. Youtube video, 3:49. Postado em [Outubro 2009]. https://www.youtube.com/watch?v=s__rX_WL100.

relação ao assunto, sobretudo quando este é abordado por uma mulher (<https://madonnainpopculture.weebly.com>). Madonna, e a forma como utilizou o seu corpo e o explorou, revelou uma temática importante dentro dos estudos feministas, que se trata do valor da própria mulher a partir da imagem social que se cria sobre a mesma, ou seja, se uma mulher não se vestir ou comportar dentro de determinados padrões impostos socialmente, perde qualquer credibilidade e pode até ser alvo de críticas e insultos. Vários performers abordaram este tema e a própria performatividade do corpo feminino, o que levantou questões como as que podemos observar no estudo de Goldberg: “The work, the artists said, raised questions about the conflict between stereotypes and reality: ‘Can a woman be feminine and powerful at the same time? or is the powerful woman desirable?’” (2011, 176).

Desta forma, pode-se afirmar, como Judith Butler o faz no seu estudo *Problemas de Género*, que esta temática do feminismo e do género feminino é algo que dificilmente se conseguirá desassociar de questões políticas e culturais: “Em resultado disso, torna-se impossível separar o «género» das intersecções políticas e culturais em que invariavelmente se produz e mantém. (Butler 2017, 57).

Em outros trabalhos de Madonna, as críticas desta artista estenderam-se até a instituição da Igreja, nomeadamente em “Like a Prayer”⁵(1989), onde se considera que Madonna corrompe símbolos religiosos como a imagem de Jesus, representada no videoclip por um homem negro, de Deus, representada por uma mulher negra, a Cruz e outros símbolos católicos (Deino 2017, par. 6) (Fig 11, 12, 13).

Madonna não o fez numa tentativa de provocação apenas à instituição religiosa, pois no videoclip podemos observar referências à violência exercida por homens brancos sobre mulheres e homens negros (Deino 2017, par. 6). Podemos igualmente verificar a forma como a polícia age de maneira violenta sobre esses mesmos indivíduos negros, uma prática comum já em 1989 que se verifica ainda nos nossos dias. Este videoclip foi talvez o que gerou maior polémica de todos os trabalhos de Madonna, uma vez que foi uma crítica implícita à hipocrisia do homem branco e da Igreja face a problemas como o racismo. Chegou até a ser censurado:

⁵ Videoclip: Warner Bros. Records. “Madonna - Like A Prayer (Official Music Video)”. [Outubro 2009]. Youtube video, 5:37. Postado em [Outubro 2009]. <https://www.youtube.com/watch?v=79fzeNUqQbQ>.

But thanks to the Mary Lambert-directed clip's heady imagery, which included burning crosses, stigmata and a saint's icon not only made flesh but succumbing to its pleasures, "Like a Prayer" wound up becoming about a lot more — the role of religion in popular culture, racism and the way large corporations react when confronted with controversy. (...) Still, Madonna remained undaunted: "Art should be controversial, and that's all there is to it," Madonna told the Times in 1989, as fundamentalist groups raged and Italian television banned the clip. (Weingarten et al. 2015, par. 1).

Este acto custou a Madonna alguns contratos de trabalho, no entanto não alterou em nada a sua popularidade, uma vez que, tal como já fora abordado, até aos dias de hoje Madonna mantém-se como uma das figuras mais importantes da indústria de música popular americana, servindo como exemplo de sucesso e inspiração para várias mulheres, sobretudo pelo seu exemplo de libertação sexual e combate de estereótipos associados à figura feminina.

David Bowie: o eterno *alien*

Por fim, iremos analisar o trabalho e sobretudo a figura de David Bowie. Este cantor transformou a sua existência num autêntico manifesto performativo. No seu caso, David Bowie assumiu um estilo muito próprio e peculiar, uma vez que decidiu não se encaixar nos padrões sociais para o comportamento masculino. David Bowie utilizava maquilhagem e roupas femininas e assumia igualmente poses mais femininas (Morley 2016, 164). Não queria identificar-se com um género específico, muito menos definir a sua sexualidade e, sobretudo, fascinava-lhe tudo aquilo que fosse diferente: "Bowie was a quick learner, always receptive to new hybrids, devouring these new ideas, an avant-garde complemente to the more mainstream education in the arts (...)." (Morley 2016, 164). Uma das grandes inspirações de David Bowie para a sua imagem e o seu trabalho foi, de facto, o trabalho realizado por *Drag Queens*, que, segundo o mesmo, o ajudou a entrar em contacto com o seu lado mais feminino e, desta forma, a libertá-lo de quaisquer normas, algo que ele esperava conseguir transmitir ao seu público:

Bowie communicated in a split second that he understood how the female element of his personality was part of his masculinity. Everyone whatever their sexual persuasion who was alive to the moment felt a definite sense of sexual arousal, and in essence it was a dance movement, the art of gesture, filled with distilled truth (...). When he looked direct into the camera, into your home, into your very soul (...) he was (...) inviting you to the free world he belonged to. (Morley 2016, 164).

Caracterizado por muitos como um *alien* devido ao seu comportamento, ao seu movimento artístico e à sua aparência física bastante andrógena, Bowie é lembrado por muitos como uma figura de libertação de qualquer regra ou padrão social, um ser fora deste mundo: “(...) Bowie reflected and deflected the divisions between what was normal and unacceptable (...) he offered a new identity – or identities – to anyone questioning their own. This (...) was not limited to those who knew they were growing up gay (...) He included everyone.” (Hoare 2016, 23).

Este facto permitiu que muitos que não se encaixavam na estrutura social americana encontrassem em Bowie uma resposta para a busca artística ou espiritual do seu verdadeiro eu, sem medos ou preconceitos, algo que se iria revelar fulcral, anos mais tarde, na questão do Orgulho Gay. Bowie criou assim condições para explorar a complexidade da sexualidade Humana, referido por Butler: “David Bowie was in touch with his feminine side in a way that inspired generations, as he normalized experimentation with gender and nuanced expression of the underlying complexity of human sexuality.” (Butler 2016, 708). Esta questão é abordada por Judith Butler, onde esta explora a possível performatividade do género, isto é, a possibilidade de qualquer um poder assumir uma determinada identidade:

Neste sentido, *género* não é um nome, nem tão-pouco um conjunto de atributos livres, pois vimos que o efeito substantivo do género se produz e impõe, de forma performativa, pelas práticas da coerência de género. Logo, (...) o género prova ser performativo - isto é, constituindo a identidade que pretende ser. (Butler 2017, 91).

Os seus videoclips foram igualmente um reflexo do seu estilo da vida e das suas crenças, centrando-se por vezes em abordagens mais abstractas sobre temas como a morte, reflectido por exemplo em “Lazarus”⁶ (2016), um dos seus últimos trabalhos, onde Bowie se apresenta no seu leito de morte e aborda a questão da nossa mortalidade e da conexão que todos criamos à volta deste tema (Butler 2016, 711), através de uma prestação performática sobre a sua doença e a forma como esta o estaria a consumir (fig.14, 15, 16). Esta também foi uma das tendências da arte da performance, onde

⁶ Videoclip: David Bowie. “David Bowie - Lazarus”. [Janeiro 2016]. Youtube video, 4:08. Postado em [Janeiro 2016]. <https://www.youtube.com/watch?v=y-JqH1M4Ya8>.

artistas como Marina Abramović se dedicaram a performances onde levariam o seu corpo a determinados limites, de modo a provocar uma reação no público, evitando assim que permanecessem numa atitude passiva e indiferente:

Both Neshat's and Abramović's work showed the power of live performance to convey multiple layers of meaning and history and to evoke intense visceral responses at the same time. Without words or text, their visual storytelling achieved a level of aesthetic mastery (...). (Goldberg 2011, 229).

No entanto, Bowie não fechou o seu trabalho artístico apenas na utilização do seu corpo enquanto objecto performático. Bowie manifestou interesse em retratar temas que envolvessem um carácter mais político, como a questão do colonialismo e a forma como os povos explorados foram tratados, crítica que este lança em “Let's Dance”⁷ (1983). Bowie utiliza a situação australiana e a forma como os nativos desse país eram tratados pelos colonizadores, mostrando a dificuldade destes em integrarem-se com a população branca: “The symbolism was unmissable: Indigenous struggle and suffering against the prosperity of white Australia. Bowie himself summed it up to ABC's Countdown as a direct statement about integration of one culture with another”. (Grant 2016, par. 8) (fig 17, 18, 19).

Como é referido por Morley, David Bowie acreditava que o artista pop tinha como obrigação não só entreter, como chamar à atenção para os problemas e injustiças sociais, utilizando a sua influência e o seu papel no meio mediático para incentivar os seus seguidores a serem mais conscientes e atentos para estas questões humanitárias: “He believes his role as a pop artist is to use entertainment to draw attention to the injustices and inequalities of the world. A hit single would spread his ideas around.” (2016, 183). David Bowie acreditava que a revolução crítica começava na cultura pop, com artistas desse meio, com todos a darem a sua voz para causas que acreditavam que mereciam toda a atenção mediática (Morley 2016, 183). Esta questão da consciência política através das artes realizado por vários artistas populares era algo já praticado pela performance (Goldberg 2011, 235) e que, como podemos observar, se começou a

⁷ Videoclip: emimusic. “David Bowie - Let's Dance”. [Março 2009]. Youtube video, 4:07. Postado em [Março 2009]. <https://www.youtube.com/watch?v=N4d7Wp9kKjA>.

estender cada vez mais pelos artistas mais *mainstream* através das plataformas digitais, como a televisão, recorrendo a meios como os videoclips.

Com a apresentação destes exemplos, podemos considerar que estes artistas acabaram por representar e dar voz a algumas camadas marginalizadas da sociedade, fosse pela forma como se comportavam, como se vestiam e, sobretudo, como escolheram apresentar a sua arte através dos seus videoclips. Sobretudo no que diz respeito a Bowie e a sua importância enquanto artista para a exploração da temática do género e de problemáticas da comunidade LGBTQ+, podemos considerar que ele acabou por tentar normalizar algo que muitos consideravam como seres humanos diferentes, como monstros, por vezes como seres híbridos⁸, por não encaixarem necessariamente num padrão imposto por normas sociais. Aos poucos, com o auxílio da exposição mediática destes artistas, muitos começam a encontrar-se dentro de determinadas comunidades, dando força aos seus movimentos culturais e políticos: “Esta corrente considera portanto que a diferença cultural molda comunidades, grupos, solidariedades que podem decerto ser mais ou menos instáveis e têm em comum o facto de adiantarem certas reivindicações, a começar por uma exigência de reconhecimento.” (Wieviorka 2002, 84).

Assim iremos verificar, ao longo deste estudo, como esta linguagem iniciada entre os anos 80 e 90 por estes artistas se irá estender a uma nova geração, interessada em dar continuidade a um trabalho já iniciado. Veremos ainda como o fascínio pelo estranho e por aquilo que é diferente irá manifestar-se cada vez mais nas práticas artísticas mais recentes, com já Madeira havia referido no seu estudo:

Na esfera artística, (...) esta valorização chega a originar uma ansiedade fetiche pelo estranho, pelo “monstro”, no sentido da exotização, pois os novos contextos mantêm ainda uma lógica de mercado tradicional, apesar do campeonato de experimentação, colagem criativa e identidades múltiplas (Madeira 2010, 4).

⁸ Definição de híbrido, por Cláudia Madeira em *Híbrido: Do mito ao paradigma invasor?*: “a definição de híbrido designa sempre um objecto, estrutura ou prática que resulta de um cruzamento entre coisas; um cruzamento de ordens distintas. (...) Podem ser raças diferentes, culturas diferentes, animais diferentes, plantas diferentes, palavras diferentes, arquitecturas diferentes, entre incontáveis hipóteses. (2010, 9).

O Declínio do canal MTV

O reinado da MTV como estação jovem e moderna, onde os artistas tinham liberdade de partilhar o seu conteúdo sem qualquer tipo de restrição, começou a partir de 1995 a demonstrar algumas dificuldades em ultrapassar as duras críticas da opinião pública americana face ao tipo de conteúdo que esta disponibilizava aos jovens, muitos deles menores de idade. Como já foi abordado, segundo vários críticos, considerou-se que alguns artistas teriam ido demasiado longe em determinadas abordagens para os seus videoclips, nomeadamente através do incentivo ao consumo de drogas ou à violência, verificado especialmente no trabalho desenvolvido pelo Hip-Hop. Ou, no caso de Michael Jackson, através da utilização de imagens chocantes para retratar temas sensíveis ao público. Outra questão que inquietou a opinião pública e a comunidade feminista foi a sexualização da figura feminina, utilizada novamente na área do Hip-Hop e também em vários videoclips pop, como os de Madonna. Para além destes casos, o uso de estereótipos para representar determinadas comunidades como a comunidade negra começavam a ser igualmente recorrentes, pois estes sentiam que eram apenas retratados como figuras delinquentes ou pertencentes a grupos à margem da sociedade. Desta forma, surgiram várias vozes a manifestarem-se sobre as possíveis influências negativas que o conteúdo dos videoclips estaria a exercer nas gerações mais jovens. Aos poucos, os videoclips começavam a ser questionados enquanto objecto artístico e passaram a ser vistos como um incentivo a adoptar comportamentos que não fossem socialmente aceites, como demonstra Hurley: “Overwhelmingly, the main criticisms of music videos have been that they are violent, sexist, and racist (...)” (Hurley 1994, 330). Dada esta questão e numa tentativa de travar algumas críticas mais negativas, a MTV decidiu começar a censurar alguns videoclips, o que na altura não agradou aos criadores, artistas e alguns fãs, que começavam aos poucos a desligar-se do canal.

A queda de popularidade da MTV como canal dedicado à música também se verificou através do gradual investimento da estação em mais programas dedicados por exemplo a *reality shows*, colocando os seus programas sobre música em segundo plano, com o objectivo de se tornar mais competitivo no mercado televisivo, como refere Edmond no seu estudo: “As early as 1985, MTV had started to find 24/7 music video programming incompatible with the higher ratings required to generate more advertising revenue and it began its gradual move away from music videos to more conventional and scripted programming (...)” (2014, 307). Outra realidade para este

cenário negativo prende-se com a falta de diversidade de artistas e géneros musicais apresentados no canal. Apesar de ser predominantemente um canal dedicado à cultura popular, ou seja, ao que estaria na moda entre os mais jovens, num determinado ponto da história do canal, motivados por uma queda nos seus valores de mercado e nos seus rendimentos, os videoclips que a MTV escolhia transmitir começaram a pertencer apenas aos artistas que estavam dispostos a pagar uma maior quantidade de dinheiro para que esta promovesse os seus trabalhos, ou, então, aos artistas com elevados níveis de fama já estabelecidos. (Edmond 2014, 309). Esta realidade seria possível para grandes nomes da música como Michael Jackson ou Madonna, no entanto seria difícil de alcançar para os novos nomes do mundo da música, praticamente desconhecidos. Desta forma, entre os anos 90 e o início dos anos 2000, a MTV deixou de ser considerada como uma plataforma de visibilidade para novos artistas, passando a investir apenas em *playlists* repetitivas e que não despertavam, como inicialmente o tinham feito, o interesse de um público jovem, com vontade de desvendar novas realidades musicais.

Capítulo III

Uma nova geração criativa

O papel da internet e das plataformas online

Com este tipo de programas e canais em crescente declínio, tornou-se necessário para os admiradores desta área e sobretudo para os vários artistas procurar alternativas que lhes permitissem continuar a aceder e a desenvolver o trabalho até então alcançado. Nesta questão, a mudança de foco deu-se através da internet e das redes sociais, com a criação da plataforma online Youtube em 2005. Inicialmente, o objectivo desta rede social era permitir que cada indivíduo partilhasse vídeos amadores feitos por si, no entanto, produtoras como a Universal Music Group consideraram que o Youtube seria uma oportunidade para investirem nos videoclips dos seus artistas, de forma mais livre e sem necessidade de obedecerem a tantos protocolos como na televisão. Desta forma, nasceu o Vevo, um canal associado à Universal dentro do Youtube onde cada artista poderia colocar os seus videoclips, facilitando o processo de procura por parte dos fãs. Como indica Atkinson, foi um investimento importante que permitiu novamente o despertar do interesse das massas em explorar o potencial presente nos videoclips e sobretudo permitiu que estes tivessem uma plataforma fixa de exposição que qualquer utilizador pudesse aceder a qualquer altura de forma rápida e imediata: “Arguably this could be the reason for the rise in exciting, innovative and experimental music videos in the past few years (...) it makes sense for record companies to focus on videos since it becomes one of the most valuable promotional tools an artist has at their disposal.” (Atkinson 2016, par. 13). Através do Youtube foi também possível voltar a criar condições para a partilha de videoclips por bandas e cantores em início de carreira, uma vez que esta é uma plataforma livre e sem custo que permite a partilha de conteúdo por qualquer pessoa em qualquer momento. Desta forma, foi possível para todos os utilizadores acederem a um elevado número de conteúdos em qualquer momento, sem terem que esperar que o videoclip do seu artista favorito passasse na televisão, seguindo a ordem de uma determinada *playlist* planeada pelo canal. Agora, cada utilizador poderia escolher e criar a sua *playlist* caseira, tendo acesso à mesma quando quisesse e como quisesse. Para além das várias hipóteses de escolha, verifica-se que, apesar de tudo, existe uma menor probabilidade do conteúdo publicado nestas plataformas online

acabar censurado mesmo que este gere alguma situação de polémica, demonstrando assim uma maior liberdade de criação e exploração artística que levará, como analisaremos nos próximos capítulos, a videoclips com uma mensagem e uma perspectiva muito mais ousada e sem possíveis medos de assumir um lado mais interventivo e político. Regressa-se assim ao potencial artístico dos videoclips, que começou a surgir no início com a MTV mas que se foi perdendo numa luta de interesses económicos e comerciais da estação e que foi recuperado sobretudo graças aos avanços tecnológicos e à internet, tal como Edmond afirma: “(...) until recently the value of a music video for a record label was almost entirely promotional. Following the success of YouTube era music videos (...), the music industry has started to reimagine what the music video is and what purpose it serves.” (2014, 308).

Assim, podemos concluir que a definição dos videoclips enquanto vertente artística com uma plataforma sólida de exposição e expressão não foi pacífica, uma vez que apenas a partir de 2009 se chegou a um acordo sobre este assunto, permitindo finalmente que este meio crescesse e se desenvolvesse sem momentos de estagnação, sendo este um processo que se mantém até aos nossos dias. Com o passar do tempo, é possível verificar que os videoclips tomaram perspectivas cada vez mais inovadoras e artísticas, servindo como meio para complementar os trabalhos musicais e ao mesmo tempo permitir a cada artista explorar um outro lado criativo seu, para além da vertente musical. Desta forma, alguns músicos seguiram nos seus trabalhos abordagens mais abstractas, outros assumiram posições de carácter social e político e outros decidiram utilizar a sua influência enquanto artistas como forma de representar a luta de uma comunidade pelos seus direitos. Todos estes exemplos serão abordados nas próximas análises.

Uma nova geração pop e performática

Como foi possível analisar nos capítulos anteriores, a televisão revelou-se importante para o início da popularização dos videoclips e da exploração do potencial destes na abordagem de temas com valor social e político. No entanto, o caminho realizado por cada artista dessa época não fora fácil, pois os seus trabalhos muitas vezes foram censurados, devido a várias políticas e protocolos de agentes ligados ao sector da comunicação e das emissões televisivas, por vezes manipulados por interesses económicos e valores políticos. Esta situação obrigou vários artistas a seguirem outro

tipo de abordagens, porém, nunca desistiram de investir num trabalho digno e que deixasse um possível legado para as próximas gerações.

Nos dias de hoje, com o avanço tecnológico e a existência de meios como a internet, encontramos-nos perante um sistema de circulação de informação muito mais imediato, com plataformas como as redes sociais, onde é possível partilhar qualquer tipo de conteúdo e também, se assim o desejarmos, a nossa opinião sobre qualquer assunto:

Da interação entre os diferentes sistemas resulta a possibilidade de operar com aplicações com elevada capacidade interactiva. O utilizador pode seleccionar, receber, tratar e enviar qualquer tipo de informação desde o seu terminal para outro qualquer ponto da rede. (...) Naturalmente, hoje já não faz qualquer sentido estar fora da rede. (...) A internet é já hoje uma rede vital, estratégica, (...) já ninguém é capaz de negá-lo. (Cádima 1996, 202-203).

Os artistas utilizam estes meios a seu favor, sobretudo o Youtube, onde podem partilhar os seus videoclips. É possível notar uma preocupação menor por parte destes artistas em criar trabalhos de apenas grande sucesso comercial, vazios de conteúdo crítico, pois estes aos poucos pretendem abordar problemas de determinadas comunidades, com valor crítico a nível político e social. Com os crescentes conflitos sociais e políticos, responsáveis por vários tipos de tensões nas sociedades dos dias de hoje, vários artistas começaram assim a dedicar-se a criar formas de protesto e resistência através dos seus videoclips, recorrendo por vezes a linguagens inspiradas na arte da performance.

O acordar do activismo em Beyoncé

Começaremos por estudar o exemplo de Beyoncé. A sua carreira não se iniciou da mesma forma que a dos outros artistas que serão analisados ao longo deste capítulo. Beyoncé começou na banda Destiny's Child, formada por três cantoras que desenvolviam música dentro do género R&B e Pop. Nestes tempos, Beyoncé nunca se manifestou de forma política ou falou sobre determinados assuntos de carácter social. O seu trabalho era bastante comercial e a sua figura também, considerada por muitos críticos como sendo mais uma artista feminina a utilizar a sensualidade e a apelar à imaginação masculina para vender a sua música (Balaji 2010, 6). No entanto, para muitas mulheres da comunidade negra, devido ao sucesso e atitude confiante de

Beyoncé, especialmente quando esta se estreou numa carreira a solo, inspirou-as a tornarem-se mulheres confiantes e a prezar pela sua independência e capacidades para suceder, um pouco como já tinha acontecido com Michael Jackson na comunidade negra em geral. Beyoncé tornava-se assim um símbolo de inspiração para mulheres negras, juntando-se a nomes como Missy Elliott:

While most music videos, including those of some Black women performers, exacerbate the exploitation of the Black woman's body and perpetuate stereotypes of Black womanhood, Badu, Elliott, and Hill depict themselves as independent, strong, and self-reliant agents of their own desire, the masters of their own destiny. (Emerson 2002, 116)

Mais uma vez, é realçado aquilo já citado e estudado através do trabalho de Michel Wieviorka, sobre a importância de existirem figuras influentes dentro do espectro cultural que representem grupos marginalizados, de modo a inseri-los nos parâmetros sociais. (2002, 40).

Porém, era a figura de Beyoncé que se tornava numa inspiração e não propriamente o seu trabalho. Apesar de tudo, não existia o desejo de demonstrar o seu apoio a alguma causa ou de retirar o seu foco da indústria comercial, sobretudo através dos seus videoclips. Esta situação verificou-se até 2014, ano em que Beyoncé decide dedicar-se à causa feminista com o projecto #BeyGood, criado para apoiar raparigas jovens de vários países que não conseguiam ter acesso à educação devido a razões económicas. Beyoncé também começou a adoptar o termo *Feminist* nos seus concertos. Assim, Beyoncé iniciou um processo de reconhecimento do seu posicionamento privilegiado na sociedade e decidiu aplicá-lo na defesa de causas que acreditava. Este seria um dos seus primeiros passos como figura activista.

Um outro ponto de viragem na carreira de Beyoncé prende-se com a consciência sobre o estado actual das políticas nos Estados Unidos. Um dos problemas são os conflitos entre negros e a polícia, contando com vários episódios de violência registados. Outra questão relaciona-se com o pouco ou nenhum apoio dado às comunidades mais desfavorecidas nos Estados Unidos, após grandes catástrofes climáticas. Muitos destes assuntos começavam a escalar em debates nas redes sociais, numa altura em que Barack Obama estaria em risco de ser sucedido por Donald Trump, algo que acabou por acontecer. Neste contexto, Beyoncé lança um dos videoclips que

mais discussão gerou tantos nas redes sociais como nos media mais tradicionais, que foi o videoclip “Formation”⁹ (2016):

After Matsoukas agreed to direct the video, Beyoncé invited her to her house in Los Angeles, and explained the concept (...): “She wanted to show the historical impact of slavery on black love, and what it has done to the black family,” Matsoukas told me. “And black men and women—how we’re almost socialized not to be together.” (Okeowo 2017, 34).

Este videoclip marcou uma mudança de atitude na carreira de Beyoncé e na sua abordagem artística desde o seu lançamento. Pela primeira vez, o seu trabalho estava a ser objecto de debate e não a sua posição enquanto celebridade. O videoclip ganhou força apenas por si, pela sua mensagem e pelo seu cariz performático. Beyoncé decidiu abordar neste videoclip o orgulho negro, sobretudo o orgulho em ser uma mulher negra (fig. 20). Utilizou símbolos típicos da comunidade negra do sul dos Estados Unidos (fig. 21), demonstrou o seu desagrado contra a polícia e mostrou o seu apoio ao movimento *Black Lives Matter*¹⁰, através de uma criança negra que aparece no videoclip a dançar à frente da polícia, enquanto surge um *graffiti* ao seu lado que diz “Stop shooting us”; criticou o que aconteceu com a comunidade de New Orleans após o furacão Katrina em 2005 e a falta de apoio recebido e, através da letra e de várias passagens no videoclip com um grupo de mulheres negras ao lado de Beyoncé, esta demonstrou que tanto ela como todas as mulheres negras são confiantes, sentem orgulho na sua cultura e são capazes de conquistar tudo o que quiserem, tal como Beyoncé o fizera com a sua carreira (McFadden 2016, par. 9) (fig. 22). Todas estas referências e símbolos demonstram a importância que este videoclip teve e a razão para toda a polémica que surgiu, uma vez que não era habitual na cultura popular dos Estados Unidos existir um manifesto tão claro, sobretudo vindo da comunidade negra:

Formation is a protest and celebration, concerned with and in love with the very particular paradox of the black American identity and experience. (...) In this spirit,

⁹ Videoclip: Beyoncé. “Beyoncé – Formation”. [Dezembro 2016]. Youtube video, 4:47. Postado em [Dezembro 2016]. https://www.youtube.com/watch?v=WDZJPJV__bQ.

¹⁰ Movimento de defesa da vida da população negra que surgiu como forma de resistência aos actos violentos e, na sua grande maioria, injustificados da polícia.

Formation compels its viewers to acknowledge the beautiful complexity of history, culture and customs, with levity and passion. It compels us to reclaim the black American narrative from its margin and make it center. (McFadden 2016, par. 10-13).

Este exemplo de Beyoncé demonstra a transição perfeita entre passar de uma artista pop para uma artista pop de carácter activista e que utiliza uma linguagem e símbolos performáticos no seu trabalho, de modo a defender uma causa e provocar desconforto no público:

This picture of a performance artist dreaming of becoming a celebrity in the media world, perfectly captured the ambivalence of the performance artist: how to make the crossover without losing the integrity and the protection – to explore new aesthetic territory – of the art world. (Goldberg 2011, 194)

Também demonstra a importância artística que determinados símbolos culturais representam no mundo da performance e, consequentemente, o seu impacto: “Black artists engage in live art, (...) because it is one of the few spaces available to express complex ideas of identity. These were vibrant hybrids, cross-cultural combinations (...)” (Goldberg 2011, 211). Não só, o facto de Beyoncé ter utilizado algo quase autobiográfico e pessoal, ajudou-a ao sucesso do seu videoclip e a fomentar uma relação mais próxima com o seu público (Goldberg 2011, 174).

Beyoncé utilizou assim a sua posição privilegiada enquanto artista para apoiar esta causa, algo que desde aí tem vindo a fazer parte de todo o seu trabalho e inspirou outros artistas a seguirem a mesma linha de pensamento utilizada em “Formation”, como estudaremos sobretudo no exemplo seguinte.

A mensagem viral de Childish Gambino

Como referido, a fórmula de protesto utilizada por Beyoncé acabara por ser adoptada por outros artistas da cultura pop. Um outro artista que manifestou, desde o início da sua carreira, a necessidade de colocar no foco da atenção da cultura popular os problemas da comunidade negra e também o potencial das pessoas dessa comunidade, muitas vezes esquecido, foi Childish Gambino, nome artístico de Donald Glover. Este artista não se dedica apenas à música, uma vez que, para além de cantor, Glover é actor, produtor, comediante e Dj: “Instead, he has been a sketch comic; a standup comedian; a writer (...); an actor (...); a d.j. named mc DJ; a musician known as Childish Gambino,

who was nominated for five Grammys this year; and a budding movie star (...).” (Friend 2018, 38).

Em quase todos os seus trabalhos, Donald Glover assume uma posição crítica face a questões políticas e sociais, sobretudo relacionadas com a comunidade negra e a forma como a indústria de entretenimento escolhe representar os negros. Donald sente que tem a missão de retratar a sua comunidade da forma mais fiel possível, expondo as suas qualidades, defeitos e preocupações, algo que o faz através da sua série *Atlanta*:

Glover wants the catharsis to be an old-fashioned plunge into pity and fear. “I don’t even want them laughing if they’re laughing at the caged animal in the zoo,” he said. “I want them to really experience racism, to really feel what it’s like to be black in America. People come to ‘Atlanta’ for the strip clubs and the music and the cool talking, but the eat-your-vegetables part is that the characters aren’t smoking weed all the time because it’s cool but because they have P.T.S.D.—every black person does.” (...)” (Friend 2018, 39).

Desta forma, Donald Glover prefere manter-se afastado do estatuto de celebridade ou até de ser visto como um ídolo. Prefere que o público se lembre do seu trabalho e o admire, não porque foi feito por ele e este possui um estatuto especial, mas porque o seu talento e a mensagem dos seus trabalhos foram de facto marcantes e mais importantes. Este caso verificou-se sobretudo no seu último videoclip chamado “This is America”¹¹, lançado em 2018.

Este videoclip, tal como o de Beyoncé, aborda um tema social e político em discussão nos Estados Unidos. Childish Gambino decidiu retratar a questão da violência constante que se vive no seu país, especialmente ao criticar a protecção que se verifica em relação às armas, que se sobrepõe à vida humana (fig. 23). Childish Gambino, dentro desta temática de violência, escolhe analisar em específico a situação dos negros americanos e da sua luta constante não só por direitos mas também contra todos os massacres realizados nesta comunidade, como foi o caso do massacre à igreja negra em Charleston no ano de 2015, onde, desde aí, nada se fez para impedir que um novo acontecesse (fig. 24). Childish Gambino, ao longo do seu videoclip, utiliza vários

¹¹ Videoclip: Donald Glover. “Childish Gambino - This Is America (Official Video)”. [Maio 2018]. Youtube video, 4:04. Postado em [Maio 2018]. <https://www.youtube.com/watch?v=VYOjWnS4cMY>.

símbolos para passar a sua mensagem contra um sistema de violência e discriminação. Como o videoclip é recente, ainda não foi possível confirmar se todas as teorias sobre o que cada parte representa são correctas, especialmente porque Donald Glover, quando questionado sobre a mensagem do seu vídeo e sobre o que é que certas partes significam, responde que não quer falar sobre isso e prefere deixar a interpretação para cada um, pois o videoclip existe com esse mesmo propósito, para que cada indivíduo reflecta na sua mensagem sem uma explicação do artista¹². Desta forma, iremos abordar alguns dos pontos considerados os mais relevantes representados no videoclip.

Um dos aspectos mais relevantes no videoclip prende-se com a forma como Childish Gambino assume a sua postura e os seus movimentos enquanto caminha. Este move-se quase como se fosse um desenho animado ou uma caricatura de alguém, ou seja, não parece um ser humano normal nos seus movimentos. Esta situação é uma crítica à figura de Jim Crow, uma personagem conhecida da cultura popular americana, que se baseava num homem branco que se pintava de negro e mimicava a forma como um homem negro se comportava, com o objectivo de o desumanizar e reduzir a uma caricatura (fig. 25). Aqui, também é importante realçar a forma como a presença do corpo do performer assume um papel importante na transmissão da mensagem e no sucesso desta performance em si. Tal como referia Goldberg, ” (...) the performer *is* the artist (...)” (2011, 8)

As danças alegres ao longo do videoclip, enquanto no fundo da cena ocorrem todo o tipo de actos de violência e destruição (fig. 26), retratam a forma como a sociedade se foca muitas vezes apenas no lado do entretenimento e não estão interessados em saber dos problemas que se passam nos Estados Unidos com outras comunidades por vezes marginalizadas, por se considerar que este tipo de questões não lhes diz respeito. É igualmente uma crítica à forma como a indústria popular e os media estão dispostos a investir na comunidade negra apenas para questões de vendas e publicidade, ignorando todos os problemas de que esta comunidade é alvo. Situação que é possível verificar no trabalho de Wieviorka:

¹² O vídeo onde Donald Glover aborda esta situação encontra-se disponível em: Chris Van Vliet. “Donald Glover Doesn't Want To Explain "This is America" Music Video”. [Maio 2018]. Youtube video, 3:32. Postado em [Maio 2018]. <https://www.youtube.com/watch?v=SLL6gpy00WE>.

Socialmente excluídos, porque mais expostos que outros ao desemprego e à precariedade; cultural e politicamente integrados, uma vez que a sua existência se joga doravante no país de acolhimento dos seus pais – descobrem-se também rejeitados, vítimas do racismo, da discriminação e da segregação, acusados de minar a identidade cultural nacional por perpetuarem valores incompatíveis com ela. (Wieviorka 2002, 43).

Por último, voltamos a abordar a questão das armas, através da forma como estas são carregadas depois de utilizadas para matar e destruir. São levadas por crianças com todo o cuidado, em oposição aos corpos das vítimas que são deixados ao abandono. Quando a polícia aparece, decide não condenar o indivíduo que usou a arma mas sim um grupo de jovens negros que aparece a correr após o massacre. Também Childish Gambino reforça esta crítica, uma vez que depois de utilizar uma arma e nada lhe acontecer, este decidiu mimicar que tem uma arma na mão, e aí a polícia já o persegue. Esta questão, para além de representar a temática já referida de as armas valerem mais que uma vida humana, critica a acção da polícia que prefere perseguir e condenar inocentes, contribuindo para o problema da violência extrema vivida nos Estados Unidos nos últimos anos e escolhendo ignorar o verdadeiro dilema que existe com o uso de armas neste país.

Este trabalho de Childish Gambino tornou-se num dos mais importantes manifestos anti-racismo para a comunidade negra americana, até para aqueles que nada conheciam do seu trabalho ou vida pessoal. Tanto ele como Beyoncé apostaram num tipo de abordagem mais interventiva e de carácter mais crítico e político, de modo a que os seus trabalhos tivessem impacto fora do universo digital e inspirassem à luta e mudança social.

O *freak-show* de Lady Gaga

A próxima artista em análise teve o seu percurso marcado por uma enorme atitude performática, dentro e fora dos seus trabalhos. Lady Gaga desde cedo que exibiu uma enorme admiração por artistas da arte da performance, como Leigh Bowery, Klaus Nomi, Yoko Ono e Marina Abramović que, como ela refere, acabaram por influenciar o seu trabalho artístico e a forma como esta via a arte (Petridis 2011, par. 4). Lady Gaga era por isso apelidada de *freak*, *alien* ou *monster*, pela forma como agia ou se vestia. Muitos críticos não entendiam os seus saltos altos extravagantes ou bizarros e outros consideraram chocante o vestido de carne que Gaga usara nos MTV Video Music

Awards em 2010. No entanto, foi a sua irreverência em juntar a cultura pop, a música pop e a arte da performance que criaram a sua imagem de marca enquanto artista e a transportaram para o sucesso, o que lhe valeu elogios de Marina Abramović, por exemplo: “Abramović adds: “She's really a phenomenon. With the costumes, the blood, everything, she's really looking to art, and she's generous enough to say where the interest is coming from (...).” (Petridis 2011, par. 12). Para além destes elogios, muitos começaram a compará-la a David Bowie, por considerarem que, tal como ele, Lady Gaga não seria deste planeta, era impossível colocá-la dentro de uma caixa e defini-la. Desta forma, Gaga revelava-se um novo ídolo *queer* para a geração mais jovem:

Some would have disregarded the reactionary content of noughties charts and simply looked back to David Bowie, Prince and Boy George for revolutionary queer role models instead – they destabilised gender categories a decade before Gaga was born. But to my generation, these icons and their reassuring androgyny were out of reach. My childhood was an alienating cultural wasteland, where I survived on a diet of my parents’ Irish country music and my peers’ Top 40 pop. This was still the age of dial-up modems – for many pre-smartphone era queer kids, the likes of Bowie may as well not have existed. (O’Flynn 2018, par. 5).

O seu lado extravagante, louco, ousado e a sua grande admiração pela arte da performance, permitiram-na criar videoclips que reflectissem estes seus ideais e a sua personalidade, o que consolidou ainda mais a admiração que a geração mais nova nutria por ela. Não só, os seus videoclips revelaram-se como autênticas obras da performance digital do século XXI.

Não se torna justo escolher apenas alguns exemplos da sua obra, no entanto começaremos por referir o seu trabalho face às suas manifestações de apoio à comunidade LGBTQ+. Como referido, a sua figura um tanto andrógena já havia inspirado essa mesma comunidade em considerá-la um símbolo *queer*, no entanto, o seu apoio não ficou por aí. Em 2011, Lady Gaga lança o videoclip “Born this Way”¹³, um vídeo que, para além de inspirado em alguns trabalhos de Alfred Hitchcock e de utilizar como música de abertura para o seu videoclip a música do filme *Vertigo*, Lady Gaga utiliza ao longo do seu vídeo símbolos de alusão à cultura LGBTQ+, como o triângulo

¹³ Videoclip: Lady Gaga. “Lady Gaga – Born This Way”. [Fevereiro 2011]. Youtube video, 7:19. Postado em [Fevereiro 2011]. <https://www.youtube.com/watch?v=wV1FrqwZyKw>.

invertido (Zafar 2011, par.3), que demonstra o símbolo que os homossexuais deveriam usar em campos de concentração nazi (fig. 27). Lady Gaga, como poderemos observar em outros seus trabalhos, utiliza neste videoclip símbolos conotados com a igreja católica, como o cabelo dela, que se encontra composto num penteado para se assemelhar ao chapéu utilizado pelo Papa (fig. 28). Para além deste símbolo, Lady Gaga apresenta-se como uma versão alienígena de Maria, mãe de Jesus Cristo, como forma de demonstrar que todos os homossexuais são, igualmente, filhos de Deus e irmãos de Cristo (Zafar 2011, par. 6).

A forma como os corpos se movimentam ao longo do videoclip, de forma grotesca, aparência híbrida e sem género definido (fig. 29), leva ao apelo ao amor em qualquer circunstância, demonstrando que as diferenças não deveriam provocar medo ou repulsa a qualquer ser humano, que o amor deveria ser uma linguagem universal e que Gaga (a Mãe Monstro) irá tratar cada ser humano com amor e respeito, seja qual for a sua forma física ou o seu género.

O movimento dos corpos neste videoclip e o fascínio de Gaga por utilizar figuras transfiguradas ao longo de vários trabalhos lembra os próprios *freak-shows* que Madeira refere no seu estudo:

Um pouco por todo o lado, esses seres monstruosos e híbridos, como eram considerados, entre outros, a “mulher-barbuda”, o “homem-elefante”, os “anões”, os “gigantes”, “os siameses” (...) mas, também, (...) o “estrangeiro”, e até os “*self-made freak*” (*idem*), categoria onde já entravam “o homem tatuado” ou a “mulher tatuada”, eram motivo de um primeiro nível de teatralização: o da sua apresentação performativa em palco (...). (Madeira 2010, 15).

Existia assim um fascínio por observar aquilo que era diferente, e as figuras imaginadas por Gaga para o seu videoclip encaixavam, para muitos, nesse imaginário *freak*. Porém, a forma como Lady Gaga também escolhe utilizar estes corpos humanos sem género definido representa a problemática do género estudada tanto por Butler como por Beauvoir, a quem Butler cita no seu estudo, como forma de justificar que o género poderá ser uma construção social e cultural, tese já defendida por vários defensores dos direitos LGBTQ+, como Gaga:

Por outro lado, Beauvoir estava disposta a afirmar que se nasce com um sexo, como um sexo, sexuado, e que ser sexuado e ser humano são coextensivos e simultâneos; o sexo é um atributo analítico do humano; não há humano que não seja sexuado; o sexo qualifica o

humano como atributo necessário. Mas o sexo não causa o gênero, e não se pode entender o gênero como reflexo ou expressão do sexo; na verdade, para Beauvoir, o sexo é imutavelmente fático, mas adquirido pelo gênero, e se não é possível mudar o sexo (ou assim julgava ela), o gênero é a construção cultural variável do sexo, uma miríade de possibilidades abertas de significados culturais originadas por um corpo sexuado. (Butler 2017, 230).

No entanto, este não é o único videoclip onde Lady Gaga aborda a temática LGBTQ+. No seu videoclip Alejandro¹⁴ (2010), que gerou tanta polêmica como todos os seus outros trabalhos, Lady Gaga já tinha confrontado o público com a possível demonização feita pela igreja católica à comunidade LGBTQ+. Gaga recorre uma vez mais a imagens ligadas à igreja, aparecendo vestida de freira (fig. 30), abençoando todos aqueles homens caracterizados por terem uma postura mais feminina. Esta optou por utilizar também imagens referentes a períodos negros da história para esta comunidade, como a época nazi na Alemanha (The Week Staff 2010, par. 4), mas desta vez todos os soldados são homens *queer* (fig. 31). Com esta estratégia, Gaga também tenta combater estereótipos ligados ao sexo masculino:

In the video, the imagery of the men dressed in tight leather military uniforms, all with conforming haircuts and movements, express the conflicting desires between the military and the individual. The military requires conformity, literally meaning these men must “fall in line” and possess heterosexual/masculine characteristics. On the other hand, these effeminate men desire to retain their individuality. (...) The men in the military uniforms are also meant to convey Gaga’s admiration in homosexuals’ “courage and bravery they require to be together,” as the military is obviously often associated with these characteristics. (Prochazka 2010, par. 4-6)

Através do seu trabalho, Lady Gaga tornou-se assim um símbolo para a cultura *queer*, servindo de inspiração para muitos e como figura de resistência contra atitudes opressivas.

Gaga did for my generation what Bowie did 20 years earlier. She re-queered a mainstream that had fallen back into heteronormative mundanity. She vocally defended the rights of LGBT people and spoke of her own bisexuality openly. In pop, she expanded what was palatable. She repopularised the flamboyant theatricality of outrageous costuming, on-stage bleeding and compulsive wig changes. She drew

¹⁴ Videoclip: Lady Gaga. “Lady Gaga – Alejandro”. [Junho 2010]. Youtube vídeo, 8:43. Postado em [Junho 2010]. <https://www.youtube.com/watch?v=niqrmev4mA>.

inspiration from Bowie's lightning bolts, Alexander McQueen's fashion, Leigh Bowery's performance art, Prince's androgyny. (...) She was the vanguard for a revival of queerness in pop culture that has left an astonishing legacy a decade later – one would hardly bat an eyelid now to hear a word such as “transgender” uttered in a chart-topping song, but before *Born This Way* the thought would have been startling (...). (O'flynn 2018, par. 7).

Para além deste facto, Gaga utilizou as técnicas da arte da performance, aliadas à exposição mediática e à cultura popular, como forma de educar as massas para a existência de membros da comunidade homossexual, retratando-os como seres humanos, como membros que merecem respeito e amor, mesmo que aos olhos de todos estes pareçam ‘monstros’. Assim, Gaga serviu-se da arte da performance para informar as massas e moldar a cultura popular, algo já feito por outros performers, como é referido por Goldberg: “(...) ‘informing popular culture’ was an important goal, ‘not pop culture informing us’ (...)” (2011, 204).

O trabalho de Lady Gaga contém igualmente uma vertente autobiográfica, como podemos verificar no seu videoclip “Bad Romance”¹⁵ (2009). Lady Gaga aborda, de forma performática, o seu percurso enquanto artista, desde o seu nascimento (fig. 32), até ao ponto em que a sua figura foi reduzida a um objecto sexual apenas para grandes companhias conseguirem ganhar dinheiro com a mesma (fig. 33). No final do vídeo, Lady Gaga acaba por matar um dos homens que se aproveitou do seu estatuto, como forma de se vingar por tudo o que passou (Ovalle 2011, par. 7) (fig. 34). Lady Gaga aproveita este seu videoclip para denunciar a forma como a figura feminina é explorada e tratada muitas vezes na indústria do entretenimento.

Por fim, não sendo possível analisar todo o trabalho artístico de Lady Gaga, ficará aqui a referência a um dos seus últimos videoclips, “Applause”¹⁶ (2013), onde Gaga encarna várias obras de arte e trabalhos de vários artistas que esta admira, como a fonte de Marcel Duchamp ou *O nascimento de Vénus* de Sandro Botticelli (Hutt 2013, par. 2 e 9) (fig. 35, 36), de forma a dar a conhecer ao seu público os trabalhos destes artistas e,

¹⁵ Videoclip: Lady Gaga. “Lady Gaga – Bad Romance”. [Novembro 2009]. Youtube vídeo, 5:07. Postado em [Novembro 2009]. <https://www.youtube.com/watch?v=qrO4YZeyl0I>.

¹⁶ Videoclip: Lady Gaga. “Lady Gaga – Applause (Official)”. [Agosto 2013]. Youtube video, 3:34. Postado em [Agosto 2013]. <https://www.youtube.com/watch?v=pco91kroVgQ>.

também, de os popularizar, algo que Gaga tem feito ao longo de todos os seus trabalhos: transportar para a cultura pop certos elementos da *high culture*.

It could be that Lady Gaga has lured a mainstream audience with some pretty straightforward pop music, but there's always the chance her success indicates a shift in the mainstream audience's perception of performance art. Ono thinks that could be down to the cumulative effect of her forebears: "I think what we were doing was kind of a like a stepping stone, on a subconscious level. Maybe it was the preparation. This is happening now on a very big level." (...) Lady Gaga is musing on her success in balancing pop with performance art. No, she says, she never worries that the spectacle of the latter detracts from the former. "I'm both. I'm musician and pop singer and performance artist. I could conversely argue to you that sometimes the music takes away from the performance art (...)." (Petridis 2011, par. 13-14).

Lady Gaga é uma das figuras pop mais relevantes no que toca a ser uma cantora pop e uma performer, uma vez que criou uma linguagem de marca artística muito forte, para além da ligação criada com o seu público através dessa mesma arte. E, sobretudo, utilizou a sua postura polémica e provocadora para alcançar a discussão de temas relevantes tanto para os estudos culturais, como para os estudos da identidade de género.

Sia: Uma nova sensibilidade artística

O próximo caso que iremos analisar é o de Sia. Com Childish Gambino tínhamos verificado um certo desinteresse com a questão do estatuto de celebridade, Sia irá reforçar ainda mais esta questão, sobretudo através das suas opções artísticas. Esta cantora escolhe não estar presente nos seus videoclips, dando destaque aos bailarinos, à música e aos actores que fazem parte do processo. Quando tem que actuar ao vivo, esta utiliza uma peruca que lhe esconde grande parte do rosto e esconde-se no fundo do palco, actuando muitas vezes de costas, para deixar os bailarinos no centro das atenções. Sia explica as suas opções artísticas no seu manifesto Anti-Fama, onde refere que não gosta deste estatuto de celebridade e não sente que precisa de abdicar da sua vida privada para dar a conhecer a sua arte ao mundo, sentindo-se privilegiada por conseguir sair de casa sem a reconhecerem. Sia lança a crítica de que a fama é desnecessária e, se muitos dos seguidores e admiradores das figuras famosas soubessem o que significa pertencer a esse mundo, nunca sonhariam em um dia quererem atingir algum patamar de fama:

If anyone besides famous people knew what it was like to be a famous person, they would never want to be famous. Imagine the stereotypical highly opinionated, completely uninformed mother-in-law character and apply it to every teenager with a computer in the entire world. Then add in all bored people, as well as people whose job it is to report on celebrities. Then, picture that creature, that force, criticizing you for an hour straight once a day, every day, day after day. (Furler 2013, par. 1).

Assim, Sia dedica-se a expor sobretudo, através dos seus videoclips, temas relacionados com a condição humana, explorando o lado primitivo do Homem, as relações entre seres humanos, a violência e o amor. O trabalho de Sia é também caracterizado pela desassociação entre o que ocorre no videoclip e a letra da música, uma vez que o seu objectivo será criar duas peças de arte distintas, que tenham valor tanto juntas como separadas.

O trabalho de Sia não é o mais interventivo nem apela directamente a uma causa social, no entanto, esta pretende provocar e desestabilizar o conforto do espectador, uma vez que aborda temas que requerem um exercício de reflexão e sobretudo que se olhe para lá do que nos é mostrado no videoclip, pois pode parecer que a interpretação é óbvia e não existe qualquer sentido, porém existe um significado mais profundo na sua abordagem. É o caso do videoclip “Elastic Heart”¹⁷ (2015), que gerou alguma discussão nas redes sociais e nos jornais, por se considerar que este espelhava uma relação de pedofilia, devido ao contacto físico entre a bailarina Maddie Ziegler de 15 anos e o actor Shia LaBeouf de 31 anos (Denham 2015, par. 2). No entanto, Sia esclareceu que não tinha qualquer intenção em explorar esse tema com o seu videoclip, uma vez que o videoclip queria representar uma luta interior sua entre o seu lado adulto, contaminado por construções sociais e pela razão, e o seu lado criança, inocente, selvagem e provocador (fig. 37, 38, 39). Sia tentou tocar num ponto que achou que seria comum ao ser humano, uma luta entre a razão e o coração, o que está correcto aos olhos da sociedade e o que não está. (Grow 2015, par. 2). A partir dessa definição, construiu um exercício de performance que se tornou no videoclip. Após a explicação, as críticas

¹⁷ Videoclip: Sia. “Sia - Elastic Heart feat. Shia LaBeouf & Maddie Ziegler (Official Video)”. [Janeiro 2015]. Youtube video, 5:07. Postado em [Janeiro 2015]. <https://www.youtube.com/watch?v=KWZGAExj-es>.

diminuíram, especialmente depois da publicação do videoclip sem a música¹⁸, onde é possível perceber o lado animal desta luta sobre um dos dramas da condição humana e a angústia provocada no final. Vários artigos de opinião referiram até que não se deveria continuar a associar qualquer tipo de dança ou toque físico a algo sexual dentro do trabalho desenvolvido pela indústria popular, apelando a que exista um esforço interpretativo por parte de todos quando perante objectos artísticos e não esperar que estes possuam uma mensagem de interpretação imediata:

For what it's worth, I personally found nothing wrong with the clip. Interpretive dance is just that — interpretive. Also, as we've come to learn more about Sia and the kind of artist she is, I think it's safe to say that the art which she puts forth always has a deeper meaning. Skin doesn't always = Sex. Touching doesn't always = Lust. Dancing doesn't always indicate something carnal. (Geslani 2015, par. 7).

No entanto, utilizando a mesma fórmula, Sia criou um videoclip em homenagem às vítimas do massacre numa discoteca em Orlando, em 2016: o videoclip “The greatest”¹⁹. Neste videoclip, Sia queria recriar o momento vivido na discoteca Pulse, antes do ataque terrorista ter tido lugar. O videoclip centra-se numa dança frenética, cheia de energia, até ao silêncio total, onde os 50 corpos dos bailarinos caem inanimados no chão, após longos minutos a dançar e a expressarem-se livremente através da sua arte (Kornhaber 2016, par. 6) (fig. 40, 41, 42). Ao mesmo tempo, Sia tenta lançar uma mensagem de apoio e sensibilizar o público para o sucedido.

Sia é mais um exemplo de uma artista que quer desafiar os padrões da indústria de música popular americana. Mesmo que as suas abordagens não simbolizem a luta por uma causa social ou comunidade, Sia pretende investir na educação das massas para um estilo de arte performativa, demonstrando o papel que a arte da performance pode ter na discussão de determinados tópicos, por vezes complicados de abordar na nossa sociedade e o quão necessário este estilo de arte é para os nossos dias. Sia é igualmente um exemplo de como unir a arte da performance com a cultura pop pode ser uma

¹⁸ Videoclip: Mario Wienerroither. “Musicless Musicvideo / SIA - Elastic Heart feat. Shia LaBeouf & Maddie Ziegler”. [Janeiro 2015]. Youtube video, 2:04. Postado em [Janeiro 2015]. <https://www.youtube.com/watch?v=GKDn9SSQ6bc>.

¹⁹ Videoclip: Sia. “Sia- The Greatest (Official Music Video)”. [Setembro 2016]. Youtube video, 5:51. Postado em [Setembro 2016]. <https://www.youtube.com/watch?v=GKSRYLdjsPA>.

estratégia para alcançar uma nova geração de artistas e, sobretudo, lançar o diálogo sobre qual será o papel da arte nos nossos dias:

More and more, performance was recognized for more than its ability to attract crowds to cultural institutions, especially a younger generation; in fact it provoked critical questions about the meaning of art in our highly mediated daily lives. It also instigated a larger conversation about the scope of global culture and how art might, in an expanded world, generate empathy for so many disparate ways of living. (Goldberg 2011, 228).

Billie Eilish e a Geração Z

Por último, iremos analisar o caso de Billie Eilish, uma artista adolescente que tem atraído bastante atenção devido ao seu trabalho videográfico. Billie Eilish é caracterizada pela sua imaginação fértil, visível nos seus trabalhos, uma vez que se considera que um videoclip desta artista é como estar preso num filme de terror (Torea 2018, par. 2) ou num filme de Tarantino: “It's the pop equivalent of a Tarantino movie - finding comic absurdity in the midst of eye-popping gore.” (Savage 2017, par. 8).

Um dos exemplos mais marcantes é o seu videoclip “bury a friend”²⁰(2019), um trabalho que transporta o público para o mundo dos monstros que habitam debaixo das camas e para as fobias e distúrbios mentais que vivem dentro da mente de cada um. Com este trabalho, Billie tenta encarnar um desses monstros, de forma a demonstrar com o seu corpo o efeito que tais sentimentos e distúrbios podem provocar numa pessoa:

It inspired what the album is about. ‘bury a friend’ is literally from the perspective of the monster under my bed. If you put yourself in that mindset, what is this creature doing or feeling? I also confess that I’m this monster, because I’m my own worst enemy,” she continues. “I might be the monster under your bed too.” (Campbell 2019, par. 8-9).

Ao tentar captar a essência desse monstro, Billie Eilish personifica, ao longo do vídeo, possíveis distúrbios como a ansiedade, a depressão, a bipolaridade e as suas próprias inseguranças e medos, pois, como foi referido, ela sente-se o seu pior inimigo e, por isso, um monstro que age contra a estabilidade e bem-estar da mesma (fig. 43).

²⁰ Videoclip: Billie Eilish. “Billie Eilish – bury a friend”. [Janeiro 2019]. Youtube video, 3:32. Postado em [Janeiro 2019]. <https://www.youtube.com/watch?v=HUHC9tYz8ik>.

Billie Eilish afirma ainda em entrevista que nos seus trabalhos esta aprecia explorar os medos e fobias mais comuns, de forma a provocar uma determinada reação no seu público (fig. 44), algo que é sobretudo visível no seu videoclip “bury a friend” e ainda no seu outro trabalho “you should see me in a crown”²¹ (2018) (fig. 45).

“I just love the idea of glorifying people's biggest fears. You know, people are freaked out by needles, people are freaked out by things under the bed and people are really afraid of the dark ... I just really wanted something that's going to kind of make you jump a little bit. I'm sure you've seen the video with the spider coming out of my mouth, which is for “[you should see me in a] crown” I have a big tarantula crawling out of my mouth — which is real.” (Martin 2019, par. 13-14)

Este tipo de acto performático realizado por Billie Eilish assemelha-se, de certa forma, a alguns trabalhos realizados por Yoko Ono, como “Cut Piece”, onde a performer permanecia neutra, enquanto cada membro do público se deslocava até ela para lhe cortar uma parte da sua roupa ou, até, a abordagem de Marina Abramović com o seu trabalho “Rhythm 0”, onde esta permanecia igualmente imóvel, dando a possibilidade ao público de escolher qualquer objecto disponível, desde flores a uma arma, e utilizar esses objectos no seu corpo, dependendo da intenção de cada um. Estas três performers parecem assumir uma atitude de provocação com os seus públicos, de forma a obterem uma reação por parte destes, utilizando quase sempre os seus corpos como objectos de criação artística e performática.

Billie Eilish, para além do seu trabalho em vídeo, também criou, no dia do lançamento do seu último CD, uma exposição imersiva, onde cada fã poderia visitar e ter uma experiência sensorial em cada uma das divisões da exposição enquanto ouvia o álbum da cantora. Cada divisão tinha a sua particularidade e, segundo Billie Eilish, foi uma forma de ela expor a sua veia criativa e a complexidade da sua mente para o mundo:

“I wanted it to literally be like an exhibit, a museum, a place to smell and hear and feel,” she says. “Every room has a certain temperature, every room has a certain smell, a certain

²¹ Videoclip: Billie Eilish. “Billie Eilish – you should see me in a crown (Vertical Video)”. [Agosto 2018]. Youtube video, 3:00. Postado em [Agosto 2018]. <https://www.youtube.com/watch?v=Ah0Ys50CqO8>.

color, a certain texture on the walls. A certain shape, a certain number.” Eilish adds that the rooms are also a reflection of her synesthesia -- which causes the singer to see colors or smell sounds when she's making music -- which drives her creative process. “I wanted to take my synesthesia and give it to the world and show everybody what it feels like.” (Schiller 2019, par. 6-7).

Para além do seu trabalho, Billie Eilish é admirada pelas gerações mais novas (Geração Z) sobretudo pela sua personalidade (“She’s a teen – she’s meant to be rebellious – but Billie has an endearing ‘fuck you’ attitude that only a handful of people can carry off.” (Smith 2019, par.3)) e preocupação pelo envolvimento dos jovens nas decisões políticas do país:

Now, Gen Z (teens born mid-’90s to mid-’00s; Eilish was born in December 2001) icons like Billie, guns-rights activist Emma Gonzalez and more are proving themselves tech-savvy, politically aware and ready to push the envelope creatively. “Bro, teenagers know more about the country that we’re living in right now than anybody,” she says. “The world is ending and I honestly don’t understand the law that says you have to be older to vote, because they’re going to die soon and we’ll have to deal with it. That doesn’t make any sense to me,” she says. “But to see young people taking part in peaceful protests and not obeying is beautiful.” (Smith 2019, par. 21-22).

Por fim, podemos considerar que Billie Eilish não gosta de seguir padrões e o seu estilo de vestuário é, por isso, considerado por muitos um pouco masculino e que não se identifica com o género feminino. Tal como Bowie e Gaga, Eilish defende que não necessita de se vestir ou comportar segundo certos padrões sociais, sentindo-se orgulhosa de ser da forma como se identifica, o que aumenta ainda mais a admiração dos seus fãs pela mesma:

“I’ve spoken a lot to female artists about this, because if you’re not a female artist you probably don’t think about this. If I was a guy and I was wearing these baggy clothes, nobody would bat an eye. There’s people out there saying, ‘Dress like a girl for once! Wear tight clothes you’d be much prettier and your career would be so much better!’ No it wouldn’t. It literally would not.” (Smith 2019, par. 28).

Desta forma, Billie Eilish, com o seu trabalho e a sua atitude irreverente, demonstra que existe uma possibilidade das novas gerações de artistas incorporarem uma atitude performática nos seus trabalhos, aliada a uma vontade de ser socialmente e politicamente conscientes.

Casos fora do mercado americano e inglês

Com a presença da internet e das redes sociais, tornou-se possível começarmos a ser expostos a trabalhos de outros artistas que não pertencem somente ao mercado americano e inglês. Através do Youtube, foi possível popularizar e partilhar trabalhos videográficos pertencentes a qualquer parte do globo. Iremos analisar dois exemplos que considerámos que serviam o propósito do nosso estudo, um deles relacionado com a temática LGBTQ+, e outro relacionado com uma exploração mais íntima e pessoal para a realização dos seus trabalhos.

Pablo Vittar e a questão LGBTQ+

O primeiro exemplo que iremos analisar relaciona-se com a *Drag Queen* brasileira Pablo Vittar. Este²² artista, desde novo, que começou por se vestir de mulher e fazer pequenos espectáculos em contextos familiares e escolares (Pereira 2017, par. 5), até culminar na sua fase adolescente, onde este se começou a afirmar enquanto performer e a participar em concursos de talentos (Pereira 2017, par. 7). No entanto, o verdadeiro reconhecimento do seu trabalho viria através da internet e das redes sociais, sobretudo com a plataforma Youtube, onde o artista postava vídeos seus a cantar e que, aos poucos, levou a que Pablo estabelecesse contactos no meio musical e a afirmar-se nesse mesmo meio (Pereira 2017, par. 11).

Apesar de ser uma das *Drag Queens* mais populares do Brasil, Pablo Vittar confessa que descobriu o verdadeiro potencial da arte *Drag* através do programa americano *RuPaul's drag race*, programa esse que permitiu a Pablo descobrir o nível de performatividade das *Drag Queens*. Pablo, fascinado pelas várias *Queens*, começou a olhar para a questão *Drag* como uma forma de performance e libertação artística, permitindo-o inovar enquanto criador e artista:

Pablo aprendeu que poderia “performar”. “Foi uma surpresa, não conhecia esse lado da arte drag. Fiquei apaixonada! Falei: eu posso ser isso aí”, diz Pablo. “Foi uma libertação.

²² Pablo Vittar utiliza a designação feminina enquanto está na sua personagem *Drag* e a designação masculina quando está fora dessa personagem. (Pereira 2017, par. 17-18)

Quando estou estressada, me monto e externalizo coisas que não consigo falar, mas que posso transmitir por meio da maquiagem e da produção.” (Finco 2017, par.6).

Esta questão do *drag* é abordada várias vezes por Judith Butler, sobretudo no que toca a teorias de género e a comportamentos e padrões impostos pela sociedade. Butler afirma que o *Drag* é um óptimo exemplo para ajudar a quebrar determinados estereótipos de género, lutando assim contra a violência exercida sobre quem quebra as normas impostas e levando a novos debates sobre a “realidade” do género:

O propósito deste texto não é celebrar o *drag* como a expressão de um género verdadeiro e modelar (ainda que seja importante resistir à desvalorização que por vezes se faz dele), mas mostrar que o saber naturalizado do género opera como uma circunscrição violenta, por antecipação, da realidade. Na medida em que as normas de género (...) estabelecem o que é e o que não é inteligivelmente humano, (...) estabelecem o campo ontológico em que se pode atribuir expressão legítima aos corpos. (...) O *drag* é um exemplo que pretende demonstrar que a «realidade» não é tão fixa como geralmente se assume. O propósito do exemplo é expor quão ténue é a «realidade» do género, de modo a combater a violência exercida sobre as normas de género. (2017, 38).

Pabllo Vittar, reconhecendo esse potencial performático da cultura *drag*, utilizou-o a seu favor, sobretudo no seu videoclip “Indestrutível”²³(2018), onde Pabllo aborda a temática do bullying que sofreu enquanto adolescente por ser homossexual (fig. 46). Ao longo do videoclip, podemos observar situações de violência que o artista sofreu, desde palavras maldosas a actos físicos de violência (fig. 47). Numa entrevista, Pabllo chegou a relatar todos estes momentos por que passara e como acabou, com o tempo, por se aceitar e ultrapassar esta fase mais sombria:

No colégio, os colegas faziam pilhéria de sua voz fina. Certa vez, na fila da cantina, um garoto lhe disse que precisava começar a agir como homem e, ato contínuo, virou um prato de sopa quente em seu rosto. Pabllo chorou, mas ergueu a cabeça. “Tive outros

²³ Videoclip: Pabllo Vittar. “Pabllo Vittar - Indestrutível (Videoclipe Oficial)”. [Abril 2018]. Youtube video, 4:47. Postado em [Abril 2018]. <https://www.youtube.com/watch?v=O8B72HzTuww>.

amigos que passavam pela mesma coisa, a gente tentava rir para não piorar a situação do preconceito”, afirma. Aos 15 anos, ele se assumiu gay para a família. Sua mãe disse que já sabia. “Aí foi fácil. Minha mãe me apoiava, então a opinião dos outros não valia nada.” (Finco 2017, par.4).

Durante o videoclip, Pabllo não utiliza apenas a sua história de vida como momento performático. O cantor também decide retirar aos poucos a sua máscara *drag*, assumindo-se tal como é, como forma de demonstrar a sua jornada em conseguir alcançar todo o seu sucesso enquanto indivíduo pertencente à comunidade LGBTQ+ (fig. 48). Não obstante, este retirar da máscara utilizada em palco e deixar surgir o artista por detrás, confere uma maior proximidade e sentido de intimidade do mesmo perante os seus admiradores, pois Pabllo escolhe submeter-se a uma posição de fragilidade como forma de conseguir passar mais facilmente a mensagem para o seu público de que não há problema em serem quem são, devendo-se aceitar como tal. Este tipo de performance mais autobiográfica e íntima já tinha sido referida por parte de Goldberg no seu estudo, descrita como forma de criar uma maior empatia entre público e performer (2011,174).

A presença de Pabllo Vittar na indústria musical tem sido considerada como um constante acto de activismo, aliás, a sua presença revela-se fulcral, como referido no estudo de M.Wieviorka sobre a diferença, onde é mencionado por várias vezes a importância de dar visibilidade a determinadas camadas da sociedade como forma de facilitar o processo de compreensão das mesmas, desses Outros que transgridem uma norma (2002,84). Também o próprio Pabllo Vittar considera a sua presença e impacto mediático, uma vitória para a comunidade LGBTQ+:

“A gente deu um passo muito importante. Tem uma drag cantando no horário nobre da TV. Isso é um ato político”, afirma Pabllo, incorporando o discurso do movimento LGBTT (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais e Travestis) de que é preciso ocupar os espaços públicos para ganhar visibilidade. “A drag tem a vantagem de ser vista e entendida como um artista”, afirma Avelar Amorim Lima, professor de antropologia da Universidade Federal do Piauí. (Finco 2017, par.10).

Pablo Vittar pode assim ser considerado, tal como Bowie e Gaga, através do seu trabalho desenvolvido enquanto *Drag Queen*, mais um símbolo de libertação sexual, de aceitação e amor universal e, sobretudo, um símbolo na luta e resistência pelos direitos LGBTQ+, tanto no Brasil como no resto do mundo: “Aos gritos, seus fãs repetem que serão “vadias todos os dias”. “Ser vadia é correr atrás dos seus direitos, ser quem você é, vestir a roupa que quiser, amar e manter relações com o sexo que você desejar”, afirma Pablo.” (Finco 2017, par.12). Um corpo diferente, que simboliza a evolução do pensamento, e que reclama o seu espaço no mundo, exigindo que a sua existência seja considerada válida e, até, uma mais-valia: “Enquanto existência, o híbrido reivindica um espaço; enquanto diferença, reclama transformações, mudanças, inovações, novos espaços, novos cânones, novas categorias, novas formas de pensar.” (Madeira 2010, 91).

Stromae: O papel das suas vivências na sua crítica social

O próximo artista que iremos analisar é o belga Paul van Haver, de nome artístico Stromae. Este artista é conhecido pela particularidade das suas músicas pois, segundo alguns críticos, estas aparentam ser músicas alegres e próprias para estabelecimentos de diversão nocturna, no entanto ao analisar as suas letras, estas retratam por vezes temas como a crise económica que assolou o mundo, o abandono sofrido em criança por parte de um familiar e, ainda, *clichés* e estereótipos criados em torno da figura masculina e feminina (Walt 2014, 54). Porém, se as letras de Stromae são consideradas fascinantes, os seus videoclips acompanham a sua lírica de forma completamente harmoniosa.

O primeiro trabalho que iremos analisar trata-se de “Papaoutai”²⁴ (2013), um videoclip que retrata a forma como uma criança lida com a falta da figura paterna na sua vida e no seu desenvolvimento. Acredita-se que este videoclip tenha sido inspirado num acontecimento da vida de Stromae, uma vez que o pai deste abandonara a sua família quando Stromae era ainda uma criança:

²⁴ Videoclip: Stromae. “Stromae - Papaoutai (Clip Officiel)”. [Junho 2013]. Youtube video, 3:52. Postado em [Junho 2013]. https://www.youtube.com/watch?v=oiKj0Z_Xnjc.

The quick answer: He was born in 1985 to a Belgian mother and a Rwandan architect who returned to Africa when Stromae was a small child, while his mother raised five children on a public-service salary. In 1994 his father vanished during Rwanda's horrific genocide, which inspired another massive hit, "Papaoutai" (which means "Dad, where are you?"). (Walt 2014, 54).

Ao longo deste videoclip, podemos assistir a Stromae a assumir a figura de um pai ausente, através do seu estado estático e sem expressão, enquanto uma criança (o seu filho no videoclip) tenta exprimir a sua revolta e tristeza por não ter consigo um pai que o ajude e o guie no seu percurso, à semelhança do que aconteceu com Stromae na sua infância (fig. 49, 50, 51). O cantor quer sobretudo demonstrar, neste videoclip, a questão da ligação familiar e a forma como, mesmo que a criança sinta revolta e odeie a figura paternal em questão pelo que lhe fez, ele acaba por, mesmo assim, querer tornar-se tal e qual como o seu pai. Ou seja, para Stromae, existe uma tendência por parte dos filhos em tornarem-se cópias dos seus pais, seguindo os seus comportamentos. Quando essa figura falta, o que resta da criança? Que, neste caso representado no videoclip, se trata de um rapaz, a observar outros rapazes da sua idade a viver com os seus pais e a seguir os seus exemplos, enquanto ele carece desse lado. Stromae explica assim a sua visão desta forma:

Take, for example, last year's "Papaoutai," a song about sons growing up to be just like their fathers. Stromae plays a father whose son wants to interact and do things that fathers and sons do. But Stromae's character doesn't move; he's static, literally like a mannequin. Pretty soon, his son learns to be just like him. "Even if you hate [your father], you will be exactly like him," Stromae explained to TIME. "But even so, that's a beautiful thing." (Koroma 2014, par. 3).

Stromae, para além de abordar questões pessoais nos seus trabalhos, também elabora algumas críticas a determinados comportamentos sociais, como podemos observar no seu videoclip "Tous Les Mêmes"²⁵(2013). Neste trabalho, Stromae utiliza determinados estereótipos associados às figuras feminina e masculina, atribuídos

²⁵ Videoclip: Stromae. "Stromae - Tous Les Mêmes (Clip Officiel)". [Dezembro 2013]. Youtube video, 3:37. Postado em [Dezembro 2013]. <https://www.youtube.com/watch?v=CAMWdvo71ls>.

diversas vezes pela sociedade, representando-os através de determinados movimentos com o seu corpo (fig. 52). Por exemplo, a figura masculina é representada de forma mais corcunda e fechada (fig. 53), enquanto a figura feminina tem uma posição bastante hirta e movimentos mais delicados (fig.54). Também se pode observar alguns comportamentos considerados típicos por parte dos dois sexos, como por exemplo, a associação de um comportamento mais grosseiro e desleixado por parte da figura masculina e um comportamento mais sensível e emocional por parte da figura da mulher. Stromae incorpora em si, através da caracterização e, como já referido, dos seus movimentos, os dois géneros, acabando por considerar que estes não são assim tão diferentes um do outro e que todos esses *clichés* e estereótipos utilizados para os descrever são considerados uma espécie de norma social para os distinguir, quando no fundo estes dois géneros são iguais e necessitam um do outro para sobreviver. (fig. 55)

26

Neste videoclip, a performatividade do corpo de Stromae é um momento de destaque, sobretudo pela forma como aborda os estereótipos de género e os transforma. Este trabalho físico de Stromae relembra a questão trabalhada por Judith Butler acerca dos gestos performativos que constroem uma determinada identidade social com base num género assumido. É num conjunto de símbolos, semelhantes aos descritos por Butler, que Stromae se baseia para criar a sua performance ao longo do seu videoclip: “Esses actos, gestos, encenações, construídos de maneira geral, são *performativos* no sentido em que a essência ou identidade que, de outro modo, pretendem exprimir são *invenções* fabricadas e mantidas graças a signos corporais e outros meios discursivos.” (2017, 270-271).

Apesar da barreira da linguagem (francês), Stromae tem conquistado admiradores um pouco por todo o mundo. Deve-se sobretudo ao seu trabalho lírico, ao tratar de temas como a solidão, a doença, questões de género e o desconsolo sentido pelas gerações mais novas em geral. Porém, o que verdadeiramente quebra a questão da linguagem é o seu trabalho e performance em vídeo, pois através de cada imagem dos

²⁶ Esta explicação de Stromae e a sua visão criativa para este videoclip encontra-se disponível com mais detalhe e em formato vídeo na plataforma online da revista Time: <http://time.com/3426676/stromaemusic/>.

seus videoclips é possível compreender a crítica que Stromae quer deixar. Este foi até considerado o Michael Jackson da nova geração, devido às questões que escolhe abordar nos seus trabalhos e à simplicidade com que o faz, que relembram os trabalhos do Rei da Pop. Stromae responde que espera que o seu trabalho alcance todas as gerações e não apenas as mais novas:

I'm not making music for old people or young people. [It's] for everybody that wants to listen to it. So that's a beautiful compliment, but yeah. I want to be simple. I think that we try—and we think when we grow up—that we have the truth, because we experience and stuff. But that's bullsh*t actually. We have such complicated things in our lives, and children could help us in so many situations, I'm sure. And that's the reason why I try to have two layers: this kind of simple layer. But life is so simple at the same time. (Lewis 2015, par. 13).

Com casos como os de Pablllo, Stromae e até com a análise dos vários artistas americanos, podemos considerar que a internet e as várias plataformas online (sobretudo o Youtube) foram um veículo importante para que estes artistas mencionados conseguissem partilhar a sua arte de forma livre, imediata e sem necessitar de obedecer a burocracias impostas por determinadas entidades, como acontecia na época da MTV. Esta liberdade de publicação permitiu que existisse uma nova era de artistas a dedicar-se à criação de videoclips que fossem manifestos das suas crenças e das suas vivências e que, ao serem partilhados, foram transformando aos poucos as redes sociais em novos palcos de discussão e reflexão sobre determinados temas de cariz político e social.

Capítulo IV

O caso português

A linguagem performática dos videoclips pop portugueses

Após a análise dos vários casos de videoclips estrangeiros, decidimos analisar o conteúdo trabalhado nos videoclips portugueses, uma vez que considerámos pertinente perceber que tipo de questões estariam os artistas da cultura pop em Portugal a tratar. No entanto, a pesquisa por exemplos de videoclips dos artistas mais populares em Portugal não se revelou satisfatória, uma vez que considerámos que, em comparação a outros exemplos já estudados, a cultura pop musical em Portugal não apresentou, na nossa visão, exemplos tão fortes e influentes como os representados anteriormente. Quando verificamos o trabalho de artistas como Amor Electro, Áurea, David Carreira, Blaya, entre outros, notamos que de facto existe espaço para diálogo quanto ao conteúdo artístico das suas canções, mas quando assistimos aos videoclips (que são o material em análise neste estudo), o que acaba por ser realçado é o seu conteúdo especificamente comercial e, por vezes, vazio, com tendência a copiar outros grandes sucessos internacionais que seguem a mesma estratégia de marketing e venda do produto. Isto leva-nos a concluir que o trabalho da vídeoperformance na cultura popular portuguesa continua a ser muito tímido ou escasso, pois a maioria dos vídeos disponíveis destes cantores e bandas de sucesso carecem de conteúdo performático ou interventivo.

Porém, mesmo com algumas dificuldades, foi possível seleccionarmos três exemplos de artistas pertencentes ao imaginário pop português que considerámos terem trabalhos com valor performativo. Iremos abordar os videoclips dos GNR, David Fonseca e Rita Redshoes, explorando o tipo de abordagem de cada um destes artistas e quais as conclusões que poderemos retirar dos seus trabalhos dentro da temática deste estudo.

GNR: um universo alternativo

Começaremos por abordar o trabalho desenvolvido pela banda GNR (Grupo Novo Rock). Esta banda, desde o seu início nos anos 80, apresentava na sua génese uma dose de rebeldia que prometia abalar o panorama da música portuguesa, sobretudo devido à preferência por parte dos membros da banda em se demarcarem da conotação “banda de Rock”, procurando sempre explorar outros campos artísticos, como testemunha a revista *Blitz*:

Ao olhar para os anos 80, é normal confundir o rock português com a história dos GNR e achar que estes são sinónimos. (...) Apesar de a história os ter registado como pares das bandas de então, os GNR fizeram sempre os possíveis para ficar à margem do fenómeno e os seus membros fazem questão de o sublinhar (...). A tentativa de engavetar os GNR no boom do rock em português aconteceu por aproveitamento comercial, dizem uns, e apesar de não ouvirem rock português, não falarem sobre rock português e de acharem pirosos muitos dos grupos da altura, dizem outros. (...) Pareciam bastante mais urgentes e insubmissos do que a maior parte das bandas que nasciam em Portugal. (Gomes 2016, par. 1-2).

Um dos responsáveis por esta atitude mais subversiva da banda é o vocalista Rui Reininho, que reúne no seu currículo uma formação académica em Cinema e paixões em torno do teatro (Dias 2015, 276). Estas influências foram fulcrais no trabalho de Reininho e dos GNR, uma vez que, segundo Sandra G. Dias, Reininho gostava de reunir vários estilos que admirava, como música clássica, ópera, cinema e, a partir daí, criar uma obra quase única e com o seu cunho pessoal (2015, 276). Para a autora, Reininho demonstrava um comportamento típico da arte da performance (“Reininho promove uma atitude de exibição e eficácia subversiva que demonstra uma reflexão pensada sobre a arte da performance, que o próprio assume.” (276)), o que o levou a experimentar vários tipos de performance completamente irreverentes, provocadoras e, sobretudo, consolidar a linguagem artística da sua banda, um *pop-rock* diferente que revolucionou a música portuguesa nos anos 80: “os GNR magnetizaram o mundo português do *pop-rock* pelo conceito espectacular, pela pose poética, pela ironia e pelo arrebatamento performativo do Reininho” (Barreto 1997, 134-135).

Nos dias de hoje, a banda continua a manter-se fiel às suas origens, ao proporcionar trabalhos com grande valor performativo. Um deles que pretendemos

destacar trata-se do videoclip “Cadeira Eléctrica”²⁷(2014). Neste videoclip, podemos observar a vida de um homem que se encontra numa espécie de universo paralelo, onde chove quando se abre um chapéu-de-chuva (fig. 56), onde as pessoas praticam surf utilizando uma tábua de engomar (fig. 57) e onde a maior fonte de entretenimento é observar o microondas (fig. 58). Os objectos perdem o seu uso habitual e são colocados numa outra perspectiva, servindo outros propósitos e desafiando o público a utilizar a sua imaginação. Ao longo do videoclip, somos transportados para este mundo repleto de *nonsense* e que por vezes nos lembra o movimento surrealista na arte da performance, por esta invocação ao sonho, a um mundo imaginário e até através da própria dissociação dos objectos: “Surrealism (...) is made to express (...) the true fuction of thought. (...) Surrealism (...) rested on the belief in the higher reality of certain hitherto neglected forms of association, in the omnipotence of the dream, in the disinterested play of thought.” (Goldberg 2011, 89).

Com este videoclip, os GNR pretendiam virar o mundo do avesso, um pouco como antes o fizeram com as suas manifestações e performances ao vivo. Mesmo sem um propósito nítido ligado a uma vertente mais activista, podemos considerar que este trabalho pode desafiar o espectador a ver o mundo de outra forma, a posicionar os seus objectos noutro lugar e dar-lhes outro uso, a reflectir e criticar. Dados os temas abordados até este ponto, desde o racismo à homofobia, continua a ser urgente o apelo à mudança e à descoberta de novas interpretações do nosso mundo.

David Fonseca: intimidade e performance

O próximo artista a ser analisado será David Fonseca. Ao contrário dos GNR, que acabaram por ganhar um maior reconhecimento devido às suas performances ao vivo e à própria irreverencia da banda na sua forma de criação musical, este artista ganhou popularidade sobretudo graças aos seus videoclips e ao valor performativo de cada um deles. David Fonseca tem vários trabalhos onde aborda temas como a melancolia, experiências pessoais vividas dentro e fora de palco e, a que iremos

²⁷ Videoclip: OsGnrVEVO. “GNR - Cadeira Eléctrica”. [Dezembro 2014]. Youtube video, 3:04. Postado em [Dezembro 2014]. <https://www.youtube.com/watch?v=dqK6lI8Lpuw>.

trabalhar nesta análise: intimidade e a relação do eu com outro indivíduo. Para tal, decidimos abordar e analisar o videoclip “Stop 4 A Minute”²⁸(2010).

Este videoclip retrata a questão da intimidade entre um casal e como estes interagem. David Fonseca conta com a colaboração da fotógrafa e performer Rita Lino e, juntos, criam um cenário de guerra entre o casal. Desde actos mais violentos como apertar o pescoço (fig. 59), tentando asfixiar o parceiro, ou mesmo utilizar objectos como um chicote para magoar (fig. 60), David Fonseca pretende mostrar a turbulência que é possível viver numa relação amorosa com o seu parceiro. Tudo culmina num estado de exaustão por parte dos dois, sentados frente a frente e ao telefone (fig. 61). Este tipo de performance executada por David Fonseca e Rita Lino leva os espectadores a associar a outros trabalhos realizados por diferentes performers, como por exemplo, aos de Marina Abramović com o seu parceiro Ulay, como “AAA-AAA”, onde os dois permaneciam frente a frente e a gritar um para o outro, ou o “Rest Energy”, onde Ulay apontava uma flecha a poucos centímetros do coração de Marina.

Este uso da intimidade na performance permitiu sobretudo explorar o corpo do performer enquanto instrumento de comunicação (Goldberg 2011, 238), não só com o mundo mas igualmente com os outros performers. Tratando-se neste caso de uma relação amorosa, foi possível, como em outros casos, compreender a complexidade de relacionamento que um ser humano tem com um outro mas, também, David Fonseca, ao permitir aos espectadores presenciar esse seu espaço de intimidade partilhada com Rita Lino, deu-lhes a oportunidade de agirem como participantes, mesmo de forma indirecta, na acção que se estava a desenvolver nesse videoclip, sobretudo tendo à sua disposição um local para deixar comentários nesse vídeo, apelando assim à visão crítica de cada um:

They all, it could be said, viewed the audience ‘as material’ in their art, setting up situations where the viewer entered into a work as an active and critical participant; (...) and they viewed art as a democratic process of choices made by viewers whose judgment would incorporate their knowledge of the limitless world of pop culture and the internet. (Goldberg 2011, 240)

²⁸ Videoclip: davidfonseca. “David Fonseca - Stop 4 A Minute”. [Fevereiro 2010]. Youtube video, 4:01. Postado em [Fevereiro 2010]. https://www.youtube.com/watch?v=S_BYIM3EJXE.

Assim, tal como o exemplo dos GNR, mesmo sem estar directamente relacionado com uma faceta activista, o trabalho de David Fonseca provoca novamente um estado de reflexão por parte do espectador, desta vez quanto à nossa posição face ao outro. Apesar de David Fonseca ter utilizado como metáfora a representação de uma relação amorosa, através do nosso senso crítico, podemos pensar neste caso apresentado e associá-lo, por exemplo, à violência de género, alterando a forma como interpretamos o videoclip e dando-lhe maior destaque na mensagem que permite transmitir.

Rita Redshoes e a representação da figura feminina

Por fim, iremos analisar o trabalho de Rita Redshoes, nomeadamente o videoclip “Mulher”²⁹ (2017). De todos os exemplos portugueses apresentados, o trabalho de Rita pode ser considerado aquele que tem uma mensagem política mais visível. Rita não esconde o facto de ser feminista, uma vez que até criou um evento chamado “The Other Woman”, “um espectáculo onde homenageia as suas heroínas e canta temas de grandes mulheres, vultos da música internacional.” (Cardoso 2015, par. 5). Realiza também colaborações para a APAV³⁰ e, em entrevista para as *Capazes*, Rita revela as suas crenças quanto ao papel da mulher no mundo da arte:

A questão do papel da mulher na arte é essencial, e posso falar especificamente da música e do que tenho vivido. Eu senti necessidade de fazer um espectáculo em que a premissa fosse: todas estas músicas foram escritas por mulheres, as letras, as músicas, elas tocam instrumentos, têm uma voz, uma identidade, e têm coisas muito importantes para dizer. (...) Não nos tratem como se tivéssemos que ter padrinhos ou alguém que nos faça as coisas. (Cardoso 2015, par.34).

Desta forma surge o seu videoclip “Mulher”. A fórmula apresentada neste videoclip é simples e directa: homens e mulheres, de várias idades, a utilizar batom vermelho, cantam ‘sou mulher’, enquanto olham directamente para a câmara (fig. 62,

²⁹ Videoclip: Rita Redshoes. “Rita Redshoes - Mulher”. [Maio 2017]. Youtube video, 3:02. Postado em [Maio 2017]. <https://www.youtube.com/watch?v=Z1vjtIU6ZBA>.

³⁰ Associação Portuguesa de Apoio à Vítima.

63, 64) ou, então, optam por dançar livremente. A ideia deste videoclip, apesar de simples, gera um grande impacto em quem o assiste. Rita quebra com o estereótipo relacionado com a maquilhagem ser apenas do uso do sexo feminino e coloca homens a utilizá-la, sem qualquer pudor e preconceito. Os dois géneros encontram-se em contacto com o seu lado mais feminino e isso é olhado como algo natural. Apoiam-se e partilham, se necessário, os mesmos gostos. Combate assim imagens, por vezes fabricadas pelos vários media, dos supostos comportamentos feminino e masculino, fazendo com que o público questione a realidade dos factos: “The work, the artists said, raised questions about the conflict between stereotypes and reality: ‘Can a woman be feminine and powerful at the same time? (...)’” (Goldberg 2011, 176). Este videoclip também levanta questões mencionadas nos estudos de Judith Butler (2017), como a questão do ‘tornar-se mulher’, da política de género e da própria performatividade do corpo.

Assim, apesar dos poucos exemplos e de, por vezes, alguma ambiguidade quanto ao seu propósito e posicionamento político, podemos afirmar que os exemplos seleccionados acabaram por demonstrar que a arte da performance e a videoperformance continuam a manifestar-se noutros mercados musicais e a ganhar, aos poucos, o seu espaço dentro da cultura popular portuguesa. Ainda assim, podemos considerar que, dada a influência e presença mediática de outros artistas, existe um potencial ainda não aproveitado para estes arriscarem mais na linguagem vídeo dos seus trabalhos e produzirem videoclips de cariz performático e, talvez, com uma mensagem mais política e que demonstre preocupação e consciência social.

Capítulo V

Consequências e resultados

Ao longo deste estudo, foi possível determinar que a arte da performance foi sendo cada vez mais utilizada como linguagem alternativa pelos artistas da cultura pop, que foi desta forma assumindo uma postura cada vez mais política, mais consciente face aos problemas sociais, não se comportando apenas como uma fonte de entretenimento fácil. Não é no entanto seguro afirmar que a cultura pop nega por completo a sua faceta mais comercial, mas, como defende Laura Grindstaff, a abordagem deste tipo de temas mencionados, faz igualmente parte do seu valor: “(...) popular culture is viewed as a commercial institution that (...) also produces (...) social representations and ideas about the world, particularly as they relate to identity formation (race, class, gender, sexuality, and so forth).” (2008, 210).

Podemos também considerar, através destes exemplos e do estudo da junção destes dois conceitos, que existe uma maior preocupação por parte dos artistas em criar trabalhos que assentem numa crítica forte mas que sejam ao mesmo tempo uma fonte de desafio e consciência artística. Susan Sontag, em *Against Interpretation and Other Essays*, aborda a consciência que o artista necessita ter quando está a criar a sua arte, pois por vezes necessita de utilizar materiais que fazem parte de uma dimensão não artística, como o mundo à sua volta (2009, 296). Mais uma vez, o reforço de que a arte não se separa da vida e da época em que se insere e que pode ser utilizada como arma política (Golberg 2002, 214).

Porém, chegamos a um ponto em que nos questionamos se, de facto, o trabalho desenvolvido pelos vários artistas nos seus videoclips influenciou debates ao nível do paradigma político e social. Para nós, é seguro afirmar que de facto existiram vários manifestos inspirados pelo trabalho destes artistas.

Podemos considerar que o maior impacto verificado surge dentro das redes sociais. Como foi possível observar ao citar Cádima e outros autores, a internet tornou-se numa aldeia global onde, através das inúmeras redes sociais, se tornou possível partilhar conteúdos e opiniões. Quando Childish Gambino lançou o videoclip “This is America”, rapidamente foram lançados vídeos no Youtube onde fãs (e curiosos)

reagiam ao videoclip e à sua mensagem, deixando a sua opinião sobre o assunto. Depois, na caixa de comentários, outros entraram nos vários diálogos. O mesmo ocorreu com o videoclip de Beyoncé, “Formation”, e assim, as várias comunidades online encontravam-se a discutir a questão da violência contra a comunidade negra nos Estados Unidos, o que significava ‘orgulho negro’, as dificuldades que as mulheres negras enfrentavam e como podem combater o racismo ainda presente, educando várias camadas da sociedade para o problema:

(...) performance has reopened discussions about (...) civil rights issues [which] are coming into focus in the mainstream media. To see this as a threat is to misunderstand (...) performance. [This] is prompting conversations about equality and bringing more attention to very real problems in the country outside of the context of the news. As Spencer Kornhaber said, “All great pop involves people acting in formation. So does all great change.” (Troutman 2016, par. 9-10).

O mesmo se pode afirmar quanto às temáticas da questão de género, por exemplo. Bowie e seus contemporâneos inspiraram gerações a quebrar padrões e normas e a expressarem-se sem medo de represálias. Para além disto, Bowie continua a inspirar a escrita de vários artigos de opinião e o trabalho de artistas, músicos e activistas:

In an era when it was still looked down upon to come out as gay, Bowie remained unashamed in his exploration of his sexuality: announcing labels to the world; contradicting them; changing them, and taking them back. His openness to the possibility of not being heterosexual and his eagerness to express himself in unconventional ways impacted on many people’s personal acceptance of themselves. (Smith 2018, par. 3).

Desta forma, podemos considerar que a maior consequência para a cultura pop foi ter conquistado um público jovem cada vez mais exigente, pois, aos serem expostos a tantos artistas que abertamente utilizam a sua arte para alertar e sensibilizar para os problemas do mundo, estes acabam por simpatizar e admirar cada vez mais aqueles que demonstram abertamente a sua visão política dos factos. Este dado acaba por influenciar as camadas mais jovens a procurar e a investir em causas que acreditam e se identificam, dentro das suas comunidades ou então quando necessitam de avaliar candidatos políticos:

Popular culture engages young people in political talk. However, just because they like entertainment does not mean that young people want formal politics to become like popular culture. (...) The main thing they seemed to be looking for in a politician is honesty and a personal, credible passion for a cause. (Street 2013, par. 10).

Com os videoclips, voltámos a falar de novas formas de arte experimental, de novos métodos de comunicação com os vários públicos e, sobretudo, de novos aliados na discussão e consciencialização política em relação a determinados temas. Foi também possível unir vários opostos num só meio artístico, como a arte da performance, os media e a cultura pop e obter resultados e reacções positivas, o que nos deixa em expectativa sobre a possibilidade de outras colaborações, através de novos trabalhos dentro da área dos videoclips ou, então, através da criação de novos métodos que permitam continuar a tornar a arte indispensável à vida.

Conclusão

Contrariamente ao enunciado no início da investigação, com este estudo foi possível verificar e concluir que é urgente terminar com debates e guerras sobre os diferentes níveis de cultura, tentando justificar qual o mais complexo e exigente de todos. Com este ensaio, assistimos à união de dois elementos culturais distintos e começámos, aos poucos, a perceber o que esta colaboração representa. Os videoclips analisados ao longo desta dissertação demonstraram que existe uma nova linguagem artística a surgir, que podem ser uma forma de expressão de ideias políticas e funcionar assim como arma de resistência a possíveis entidades opressoras e, sobretudo, encontram-se neste momento a alertar o público para a realidade do mundo em que vivemos.

Com a simplificação das mensagens e recorrendo à utilização do universo das comunicações, os videoclips da cultura pop foram capazes de divulgar a sua mensagem política para um vasto público. Fossem recebidos de forma positiva ou com imensas críticas, o objectivo seria alertar, educar e tentar mentalizar a sociedade para determinadas situações de discriminação presentes nos nossos dias. Os vários artistas utilizaram os videoclips como forma de não só se expressarem artisticamente, utilizando por vezes experiências pessoais, questões do seu íntimo, dúvidas que os afligiam, como também conseguiram, com o auxílio de métodos performativos, obrigar o público a reflectir sobre determinados temas de cariz político, como o racismo, os problemas da identidade de género, o feminismo, entre outros.

Ao inspirarem-se, por vezes, em trabalhos de outros artistas e performers, como Bowie e Gaga abertamente o fizeram, ou criando uma forma de dar uma nova vida às experiências vividas dentro da cultura pop, como Billie Eilish fizera com a sua exposição inspirada no seu álbum, todos estes casos demonstram que estes artistas foram para além do que se dizia e se pensava que a ‘baixa cultura’ era, provando que é necessário ter a mente aberta quanto aos trabalhos que se encontram a ser desenvolvidos noutras áreas, deixando de lado uma espécie de elitismo cultural. Não podemos pois fechar os olhos a uma possível nova vaga artística por puro preconceito e com base em estereótipos criados sobre determinadas linguagens culturais. Susan Sontag alerta especialmente para este facto. A autora não nega que possam existir trabalhos dentro da cultura popular com um valor artístico muito baixo, no entanto, esta acredita numa nova

onda de sensibilidade artística, que tem o objectivo de entreter, educar e fazer pensar, o que demonstra o entusiasmo de muitos em estudá-la e seguir-lhe os passos (2009, 304).

Assim, podemos por fim concluir que não podemos excluir a arte da vida, nem descartar, enquanto investigadores, novas formas artísticas que nos desafiam a pensar e a manter um espírito crítico. Nem a cultura pop, nem os media, serão para sempre um bicho papão, pronto a engolir as nossas capacidades críticas e a deixar-nos sedentes por um conformismo intelectual. Como a arte da performance provou, estes meios podem ser aliados fulcrais para o surgimento de novas formas de protesto social, denúncia de injustiças e, sobretudo, funcionar como palco para o debate de ideias complexas, continuando assim a provocar públicos e a servir os objectivos desta mesma arte.

Bibliografia

Bibliografia Primária:

Atkinson, Sophie. “A Complete Breakdown of the History of Music Videos.” *HighSnobiety*, Setembro 21, 2016, <https://www.highsnobiety.com/2016/09/21/history-music-videos/>.

Auslander, Philip. *Liveness: Performance in a mediatized culture*. Oxon: Routledge, 2008.

Balaji, Murali. “Vixen Resistin': Redefining Black Womanhood in Hip-Hop Music Videos.” *Journal of Black Studies* 41, no. 1 (Setembro 2010): 5-20. <http://www.jstor.org/stable/25704091>.

Barreto, Jorge Lima. *Musa lusa*. Lisboa: Hugin, 1997.

Beyoncé. “Beyoncé – Formation”. [Dezembro 2016]. Youtube video, 4:47. Postado em [Dezembro 2016]. https://www.youtube.com/watch?v=WDZJPJV__bQ.

Billie Eilish. “Billie Eilish – bury a friend”. [Janeiro 2019]. Youtube video, 3:32. Postado em [Janeiro 2019]. <https://www.youtube.com/watch?v=HUHC9tYz8ik>.

———. “Billie Eilish – you should see me in a crown (Vertical Video)”. [Agosto 2018]. Youtube video, 3:00. Postado em [Agosto 2018]. <https://www.youtube.com/watch?v=Ah0Ys50CqO8>.

Butler, Don. “David Bowie: integrating the alien.” *Journal of Analytical Psychology* 61, no.5 (2016): 708-711.

Butler, Judith. *Problemas de Género*. Tradução de Nuno Quintas. Lisboa: Orfeu Negro, 2017.

Cádima, Francisco Rui. *História e Crítica da Comunicação*. Lisboa: Século XXI, 1996.

Campbell, Rachel. “Billie Eilish announces debut album with new song.” *Altpress*, Janeiro 30, 2019. <https://www.altpress.com/news/billie-eilish-bury-a-friend-music-video/>.

Cardoso, Vanessa. “ENTREVISTA – Rita Redshoes por Vanessa Cardoso.” *Capazes*, Março 10, 2015. <https://www.capazes.pt/cronicas/entrevista-vanessa-cardoso-entrevista-rita-redshoes/view-all/>.

Chris Van Vliet. “Donald Glover Doesn't Want To Explain "This is America" Music Video”. [Maio 2018]. Youtube video, 3:32. Postado em [Maio 2018]. <https://www.youtube.com/watch?v=SLL6gpy00WE>.

David Bowie. "David Bowie - Lazarus". [Janeiro 2016]. Youtube video, 4:08. Postado em [Janeiro 2016]. <https://www.youtube.com/watch?v=y-JqH1M4Ya8>.

davidfonseca. "David Fonseca - Stop 4 A Minute". [Fevereiro 2010]. Youtube video, 4:01. Postado em [Fevereiro 2010]. https://www.youtube.com/watch?v=S_BYIM3EJXE.

Deino, Daryl. "Why Madonna's 'Like A Prayer' Is The Most Important Album Ever Made By A Female Artist." *Huffington Post*, Março 27, 2017, https://www.huffingtonpost.com/entry/why-madonnas-like-a-prayer-is-the-most-important_us_58d2214ce4b099c777b9dd42?guccounter=1.

Denham, Jess. "Sia apologises for 'Elastic Heart' music video that sees Shia LaBeouf wrestle 12-year-old Maddie Ziegler." *Independent*, Janeiro 8, 2015, <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/news/sia-responds-to-criticism-for-elastic-heart-video-that-sees-shia-labeouf-wrestle-with-a-12-year-old-9964392.html>.

Dias, Sandra Isabel das Candeias Guerreiro. "O Corpo como Texto: Poesia, Performance e Experimentalismo nos Anos 80 em Portugal." PhD diss., Universidade de Coimbra, 2015.

Donald Glover. "Childish Gambino - This Is America (Official Video)". [Maio 2018]. Youtube video, 4:04. Postado em [Maio 2018]. <https://www.youtube.com/watch?v=VYOjWnS4cMY>.

Eagleton, Terry. *A ideia de Cultura*. Tradução de Sofia Rodrigues. Lisboa: Temas e Debates, 2003.

Eco, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. Tradução de Helena Gubernatis. Lisboa: Relógio D'Água, 2015.

Edmond, Maura. "Here We Go Again: Music Videos after YouTube." *Television & New Media* 15, no. 4 (2014): 305-320. DOI: 10.1177/1527476412465901.

Emerson, Rana A. "'Where My Girls At?': Negotiating Black Womanhood in Music Videos." *Gender and Society* 16, no. 1 (Fevereiro 2002): 115-135. <http://www.jstor.org/stable/3081879>.

emimusic. "David Bowie - Let's Dance". [Março 2009]. Youtube video, 4:07. Postado em [Março 2009]. <https://www.youtube.com/watch?v=N4d7Wp9kKjA>.

Englis, Basil G. "Music Television and Its Influences on Consumers, Consumer Culture, and the Transmission of Consumption Messages." *Advances in Consumer Research* 18 (1991): 111-114.

Finco, Nina. "Pabllo Vittar conquista os foliões do Carnaval com uma exaltação ao direito de todos os gêneros sexuais à "vadiagem"." *Época*, Fevereiro 27, 2017. <https://epoca.globo.com/sociedade/noticia/2017/02/pabllo-vittar-tem-drag-no-samba.html>.

Friend, Tad. "Donald Glover Can't Save You." *The New Yorker*, Março 5, 2018.

Frisby, Cynthia M. e Jennifer Stevens Aubrey. "Race and Genre in the Use of Sexual Objectification in Female Artists' Music Videos." *Howard Journal of Communications* 23, no. 1 (Fevereiro 2012): 66-87. DOI: 10.1080/10646175.2012.641880.

Foreman, Katya. "Madonna: Material Girl." *BBC*, Março 10, 2015, <http://www.bbc.com/culture/story/20150310-material-girl-madonna>.

Furler, Sia. "My Anti-Fame Manifesto (By Sia Furler)." *Billboard*, Outubro 25, 2013, <https://www.billboard.com/articles/5770456/my-anti-fame-manifesto-by-sia-furler>.

Geslani, Michelle. "Sia's "Elastic Heart" video is art, not pedophilia." *Consequence of Sound*, Janeiro 8, 2015, <https://consequenceofsound.net/2015/01/sias-elastic-heart-video-is-art-not-pedophilia/>.

Goldberg, Roselee. *Performance Art: From Futurism to the Present*. Londres: Thames & Hudson, 2011.

Gomes, André. "GNR 1979-82: como começou uma grande banda rock portuguesa." *Blitz*, Janeiro 17, 2016. <https://blitz.pt/principal/update/2016-01-17-GNR-1979-82-como-comecou-uma-grande-banda-rock-portuguesa>.

Gomes, Júlio do Carmo. "Beuys, Homem-Arena." em *Cada Homem Um Artista*, de Joseph Beuys, 7-55. Porto: 7nos, 2011.

Grant, Stan. "How David Bowie's Let's Dance shone a light on Australia's Indigenous struggle." *The Guardian*, Janeiro 12, 2016, <https://www.theguardian.com/music/2016/jan/12/how-david-bowies-lets-dance-shone-a-light-on-australias-indigenous-issues>.

Grindstaff, Laura. "Culture and Popular Culture: A Case for Sociology." *The Annals of the American Academy of Political and Social Science* (Setembro 2008): 206-222.

Grow, Kory. "Sia Apologizes for Controversial 'Elastic Heart' Video With Shia LaBeouf." *Rolling Stone*, Janeiro 8, 2015,

<https://www.rollingstone.com/music/news/sia-apologizes-for-controversial-elastic-heart-video-with-shia-labeouf-20150108>.

Hall, Stuart. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Londres: Sage Publications, 1997.

Hawkins, Stan. e John Richardson. “Remodeling Britney Spears: Matters of Intoxication and Mediation.” *Popular Music and Society* 30, no. 5 (Dezembro 2007): 605–629. DOI: 10.1080/03007760600881359.

Hoare, Philip. “The alien among us.” *New Statesment*, Janeiro, 2016.

Hurley, Jennifer M. “Music Video and the Construction of Gendered Subjectivity (Or How Being a Music Video Junkie Turned Me into a Feminist).” *Popular Music* 13, no. 3 (Outubro 1994): 327-338. <http://www.jstor.org/stable/852920>.

Hutt, John. “An Art History Guide To Lady Gaga's 'Applause' Music Video.” *Out*, Agosto 20, 2013. <https://www.out.com/entertainment/music/2013/08/20/art-history-guide-lady-gagas-applause-music-video>.

Jenkins, Henry, Tara McPherson e Jane Shattuc. *Hop on Pop: The politics and pleasures of Popular Culture*. Durham: Duke University Press, 2002.

Kinder, Marsha. “Music Video and the Spectator: Television, Ideology and Dream.” *Film Quarterly* 38, no. 1 (Outono 1984): 2-15. <http://www.jstor.org/stable/1211862>.

Knight, Henry. “Why Beyoncé speaks for a generation.” *BBC*, Abril 15, 2015, <http://www.bbc.com/culture/story/20150415-beyonc-voice-of-a-generation>.

Kornhaber, Spencer. “Sia’s Wonderful and Sad Music Video for Orlando.” *The Atlantic*, Setembro 7, 2016. <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2016/09/sia-the-greatest-music-video-orlando-kendrick-lamar/498932/>.

Koroma, Salima. “Watch Belgian Superstar Stromae Decode His Biggest Music Videos.” *Time*, Setembro 25, 2014. <http://time.com/3426676/stromaemusic/>.

Lady Gaga. “Lady Gaga – Born This Way”. [Fevereiro 2011]. Youtube video, 7:19. Postado em [Fevereiro 2011]. <https://www.youtube.com/watch?v=wV1FrqwZyKw>.

———. “Lady Gaga – Alejandro”. [Junho 2010]. Youtube vídeo, 8:43. Postado em [Junho 2010]. <https://www.youtube.com/watch?v=niqrrmev4mA>.

———. “Lady Gaga – Bad Romance”. [Novembro 2009]. Youtube vídeo, 5:07. Postado em [Novembro 2009]. <https://www.youtube.com/watch?v=qrO4YZeyl0I>.

———. “Lady Gaga – Applause (Official)”. [Agosto 2013]. Youtube video, 3:34. Postado em [Agosto 2013]. <https://www.youtube.com/watch?v=pco91kroVgQ>.

Lewis, Miles Marshall. “Stromae Invades America!.” *Ebony*, Junho 18, 2015. <https://www.ebony.com/entertainment/stromae-invades-america-interview-123/>.

Llosa, Mario Vargas. *A Civilização do Espectáculo*. Tradução de Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Lisboa: Quetzal, 2012.

Madeira, Cláudia. *Híbrido: Do Mito ao Paradigma Invasor?*. Lisboa: Mundos Sociais, 2010.

Madonna in Pop Culture. “Like a Virgin.” Acesso a 20 de Março, 2019. <https://madonnainpopculture.weebly.com/like-a-virgin.html>.

Madonna. “Madonna – Like A Virgin (Official Music Video)”. [Outubro 2009]. Youtube video, 3:49. Postado em [Outubro 2009]. https://www.youtube.com/watch?v=s__rX_WL100.

Mario Wienerroither. “Musicless Musicvideo / SIA - Elastic Heart feat. Shia LaBeouf & Maddie Ziegler”. [Janeiro 2015]. Youtube video, 2:04. Postado em [Janeiro 2015]. <https://www.youtube.com/watch?v=GKDn9SSQ6bc>.

Martin, Michel. “Billie Eilish Knows What You're Afraid Of.” *NPR*, Março 27, 2019. <https://www.npr.org/2019/03/27/706873888/billie-eilish-knows-what-youre-afraid-of?t=1555252715615&t=1556131911032>.

McFadden, Syreeta. “Beyoncé's Formation reclaims black America's narrative from the margins.” *The Guardian*, Fevereiro 8, 2016, <https://www.theguardian.com/commentisfree/2016/feb/08/beyonce-formation-black-american-narrative-the-margins>.

Michael Jackson. “Michael Jackson - They Don't Care About Us (Prison Version) (Official Video)”. [Dezembro 2010]. Youtube video, 4:53. Postado em [Dezembro 2010]. <https://www.youtube.com/watch?v=t1pqi8vjTLY>.

———. Michael Jackson. “Michael Jackson - They Don't Care About Us (Brazil Version) (Official Video)”. [Outubro 2009]. Youtube video, 4:41. Postado em [Outubro 2009]. https://www.youtube.com/watch?v=QNJL6nfu__Q.

———. “Michael Jackson – Earth Song (Official Video)”. [Outubro 2009]. Youtube video, 6:44. Postado em [Outubro 2009]. <https://www.youtube.com/watch?v=XAi3VTSdTxE>.

MJWN. "Earth Song's Message Continues." *The Michael Jackson World Network*, Abril 30, 2013. <https://www.mjworld.net/news/2013/04/30/earth-songs-message-continues/>.

Morley, Paul. *The Age of Bowie*. Reino Unido: Simon & Schuster, 2016.

Najibzada, Nabil. "Michael Jackson's "Earth Song"." *Visual Culture*, Abril 14, 2018. <https://visualculture.blog.ryerson.ca/michael-jacksons-earth-song/>.

Nickas, Robert. *The Art of Performance- A Critical Anthology*. Nova Iorque: E. P. Dutton Inc, 1984.

O'Flynn, Brian. "10 years of Lady Gaga: how she queered mainstream pop forever." *The Guardian*, Abril 10, 2018. <https://www.theguardian.com/music/2018/apr/10/10-years-of-lady-gaga-how-she-queered-mainstream-pop-forever>.

Okeowo, Alexis. "Image Consultant." *The New Yorker*, Março 6, 2017.

OsGnrVEVO. "GNR - Cadeira Eléctrica". [Dezembro 2014]. Youtube video, 3:04. Postado em [Dezembro 2014]. <https://www.youtube.com/watch?v=dqK6lI8Lpuw>.

Ovalle, Elena. "The Art of Gaga- Lady Gaga's Bad Romance Music Video Explained." *Elenamusic*, Fevereiro 9, 2011. <https://elenamusic.wordpress.com/2011/02/09/the-art-of-gaga-lady-gagas-bad-romance-music-video-explained/>.

Pabllo Vittar. "Pabllo Vittar - Indestrutível (Videoclipe Oficial)". [Abril 2018]. Youtube video, 4:47. Postado em [Abril 2018]. <https://www.youtube.com/watch?v=O8B72HzTuww>.

Pereira, Anderson. "Biografia: Saiba quem é Pabllo Vittar; conheça vida, carreira e músicas." *Blogodorum*, 2017. <https://www.blogodorum.com.br/biografia-quem-pabllo-vittar-carreira/>.

Petridis, Alexis. "From Yoko Ono to Lady Gaga: how pop embraced performance art." *The Guardian*, Julho 7, 2011. <https://www.theguardian.com/music/2011/jul/07/performance-art-pop-lady-gaga-yoko-ono>.

Pires, Maria Laura Bettencourt. *Teorias da Cultura*. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2006.

Prochazka, Tyler. "Analyzing Lady Gaga's 'Alejandro' video." *ProsPolitics*, Junho 8, 2010. <https://prospolitics.wordpress.com/2010/06/08/alejandro/>.

Rancière, Jacques. *O Espectador Emancipado*. Tradução de José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

Rita Redshoes. "Rita Redshoes - Mulher". [Maio 2017]. Youtube video, 3:02. Postado em [Maio 2017]. <https://www.youtube.com/watch?v=Z1vjtIU6ZBA>.

Savage, Mark. "Billie Eilish: Is she pop's best new hope?." *BBC News*, Julho 15, 2017. <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-40580489>,

Scharff, Sue. "Madonna denied the right to rage." *Off Our Backs* (Janeiro-Fevereiro 2002): 45-47.

Schiller, Rebecca. "Billie Eilish Talks Debut Record & Immersive Album Experience Event: 'I Worked So Hard On This Little Baby'." *Billboard*, Março 29, 2019. <https://www.billboard.com/articles/columns/pop/8504722/billie-eilish-talks-debut-record-immersive-album-experience>.

Seven. "Messages and Symbolism Beyond the Obvious in 'They Don't Care About Us'." *MJJ-777*, Junho 12, 2010, <http://www.mj-777.com/?p=4088>.

Sia. "Sia - Elastic Heart feat. Shia LaBeouf & Maddie Ziegler (Official Video)". [Janeiro 2015]. Youtube video, 5:07. Postado em [Janeiro 2015]. <https://www.youtube.com/watch?v=KWZGAExj-es>.

———. "Sia- The Greatest (Official Music Video)". [Setembro 2016]. Youtube video, 5:51. Postado em [Setembro 2016]. <https://www.youtube.com/watch?v=GKSRYLdjsPA>.

Sirosh, Julia. "Civil Disobedience: The Story Behind "They Don't Care About Us"." *Michael Jackson.ru*, Abril 9, 2014, <http://en.michaeljackson.ru/civil-disobedience-they-dont-care-about-us/>.

Smith, Thomas. "The Big Read – Billie Eilish: the most talked-about teen on the planet." *NME*, Janeiro 7, 2019. <https://www.nme.com/big-read-billie-eilish-interview-nme-100-2019>.

Smith, Kirsty. "How has Bowie's exploration of gender influenced modern art and culture?." *Medium*, Março 5, 2018. <https://medium.com/@kirstydiana/how-has-bowies-exploration-of-gender-influenced-modern-art-and-culture-400f70d14cc3>.

Sontag, Susan. *Against Interpretation and Other Essays*. Londres: Penguin Classics, 2009.

Street, John. "Popular culture can help to engage young people with political ideas, but isn't enough on its own." *Democratic Audit*, Novembro 6, 2013. <http://www.democraticaudit.com/2013/11/06/popular-culture-can-get-young-people-involved-with-politics/>.

Stromae. “Stromae - Papaoutai (Clip Officiel)”. [Junho 2013]. Youtube video, 3:52. Postado em [Junho 2013]. https://www.youtube.com/watch?v=oiKj0Z_Xnjc.

———. “Stromae - Tous Les Mêmes (Clip Officiel)”. [Dezembro 2013]. Youtube video, 3:37. Postado em [Dezembro 2013]. <https://www.youtube.com/watch?v=CAMWdvo71ls>.

The Week Staff. “Deconstructing Lady Gaga's 'Alejandro'.” *The Week*, Junho 9, 2010. <https://theweek.com/articles/493704/deconstructing-lady-gagas-alejandro>.

Torea, Adrienne. “5 Reasons Why We're Losing Our Minds Over Billie Eilish.” *Music Baeble*, Junho 22, 2018. <https://www.baeblemusic.com/musicblog/6-22-2018/5-reasons-why-were-losing-our-minds-over-billie-eilish.html>.

Touré. “Michael Jackson: Black Superhero.” *Rolling Stone*, Junho 26, 2014, <https://www.rollingstone.com/music/news/michael-jackson-black-superhero-20140626>.

Troutman, Caitlin. “Reactions to Beyoncé's “Formation”.” *The Hilltop Monitor*, Fevereiro 19, 2016. <https://hilltopmonitor.jewell.edu/reactions-to-beyonces-formation/>.

Vogel, Joseph. “The Misunderstood Power of Michael Jackson's Music.” *The Atlantic*, Fevereiro 8, 2012, <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2012/02/the-misunderstood-power-of-michael-jacksons-music/252751/>.

Walt, Vivienne. “Youth Hostile: Stromae raps about his lost generation.” *Time*, 2014.

Warner Bros. Records. “Madonna - Like A Prayer (Official Music Video)”. [Outubro 2009]. Youtube video, 5:37. Postado em [Outubro 2009]. <https://www.youtube.com/watch?v=79fzeNUqQbQ>.

Weingarten, Christopher R., Bilge Ebiri, Jason Newman e Maura Johnston. “Express Yourself: The Making of Madonna's 20 Greatest Music Videos.” *Rolling Stone*, Fevereiro 25, 2015, <https://www.rollingstone.com/music/lists/making-of-madonnas-20-best-music-videos-20150225/like-a-prayer-1989-20150224>.

Wieviorka, Michel. *A Diferença*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Fenda Edições, 2002.

Zafar, Aylin. “Deconstructing Lady Gaga's 'Born This Way' Video.” *The Atlantic*, Março 2, 2011. <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2011/03/deconstructing-lady-gagas-born-this-way-video/71924/>

Bibliografia Secundária:

Ansari, Sadiya. “‘This Is America,’ The Music Video Everyone Is Talking About, Is Full Of Symbolism — Here’s How To Unpack It.” *Chatelaine*, Maio 10, 2018, <http://www.chatelaine.com/living/entertainment-living/this-is-america-music-video/>.

Baltin, Steve. “Billie Eilish on Her New Album, Fame & Scary Movies: ‘I Like the Feeling of Being Terrified’.” *Billboard*, Dezembro 17, 2018. <https://www.billboard.com/articles/news/8490774/billie-eilish-interview-new-album-fame-scary-movies>.

Barthes, Roland. *Mitologias*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1987.

Birringer, Johannes. “Video Art / Performance: A Border Theory.” *Performing Arts Journal* 13, no. 3 (Setembro 1991): 54-84. <http://www.jstor.org/stable/3245541>.

Björnberg, Alf. “Structural Relationships of Music and Images in Music Video.” *Popular Music* 13, no. 1 (Janeiro 1994): 51-74. <http://www.jstor.org/stable/852900>.

Diaz, Eric. “The 10 Most Iconic David Bowie Music Videos.” *Nerdist*, Janeiro 14, 2016, <https://nerdist.com/the-10-most-iconic-david-bowie-music-videos/>.

Gajanan, Mahita. “An Expert's Take on the Symbolism in Childish Gambino’s Viral ‘This Is America’ Video.” *Time*, Maio 7, 2018, <http://time.com/5267890/childish-gambino-this-is-america-meaning/>.

Kyrölä, Katariina. “Music Videos as Black Feminist Thought – From Nicki Minaj’s Anaconda to Beyoncé’s Formation.” *Feminist Encounters: A Journal of Critical Studies in Culture and Politics* 1, no. 1 (Outubro 2017): 1-13.

Leszkiewicz, Anna. “Why you should watch Childish Gambino’s violent, jarring music video ‘This is America’.” *New Statesman*, Maio 9, 2018, <https://www.newstatesman.com/culture/music-theatre/2018/05/childish-gambino-this-is-america-violence-entertainment-trump-donald-glover>.

Mitchell, Tony. “Performance and the Postmodern in Pop Music.” *Theatre Journal* 41, no. 3 (1989): 273-293. <https://www.jstor.org/stable/3208181>.

Monteiro, Paulo Filipe. *Drama e Comunicação*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010.

Phelan, Peggy. *Unmarked: The politics of performance*. Londres: Routledge, 2005.

Rogers, Holly. "The Unification of the Senses: Intermediality in Video Art-Music." *Journal of the Royal Musical Association* 136, no. 2 (2011): 399-428. <http://www.jstor.org/stable/41300180>.

Spanos, Brittany. "Readers' Poll: The 10 Best David Bowie Music Videos." *Rolling Stone*, Janeiro 20, 2016, <https://www.rollingstone.com/music/lists/readers-poll-the-10-best-david-bowie-music-videos-20160120/jazzin-for-blue-jean-1984-20160120>.

Spielmann, Yvonne. "Video: From Technology to Medium." *Art Journal* 65, no. 3 (Outono 2006): 54-69. <http://www.jstor.org/stable/20068481>.

Straw, Will. "Music Video in Its Contexts: Popular Music and Post-Modernism in the 1980s." *Popular Music* 7, no. 3 (Outubro 1988): 247-266. <http://www.jstor.org/stable/853024>.

Warner, William. "The Resistance to Popular Culture." *American Literary History* 2, no. 4 (1990): 726-742. <https://www.jstor.org/stable/489926>.

Whitaker, Ashley. "David Bowie: Transience and Potentiality." *NeuroQuantology* 14, no. 2 (Junho 2016): 427-432. DOI: 10.14704/nq.2016.14.2.955.

Anexos



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

THIS film
is NOT degrading to ANY one
RACE, but pictorializes the
injustices to ALL MANKIND.

may GOD grant us PEACE
THROUGHOUT the world.

Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18



Fig. 19



Fig. 20



Fig. 21

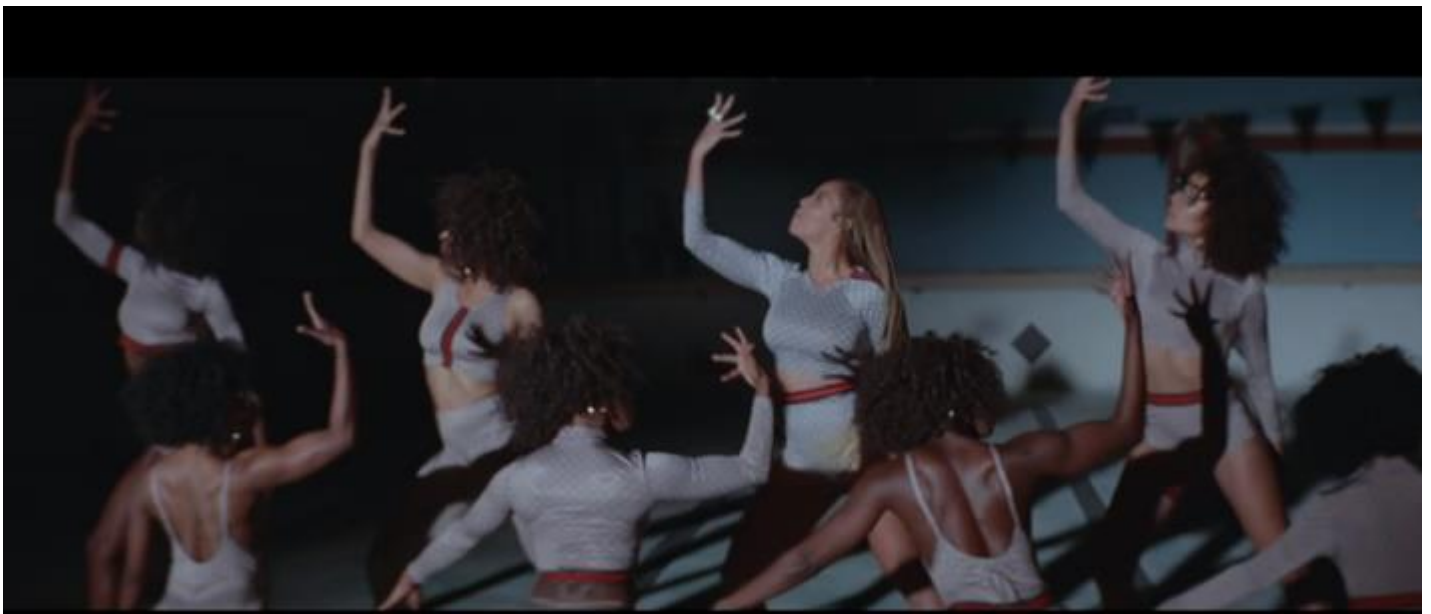


Fig. 22



Fig. 23



Fig. 24



Fig. 25



Fig. 26



Fig. 27



Fig. 28



Fig. 29



Fig. 30



Fig. 31



Fig. 32



Fig. 33



Fig. 34



Fig. 35



Fig. 36



Fig. 37



Fig. 38



Fig. 39



Fig. 40



Fig. 41



Fig. 42



Fig. 43



Fig. 44



Fig. 45



Fig. 46



Fig. 47



Fig. 48



Fig. 49



Fig. 50



Fig. 51



Fig. 52



Fig. 53



Fig. 54



Fig. 55



Fig. 56



Fig. 57



Fig. 58



Fig. 59



Fig. 60



Fig. 61



Fig. 62



Fig. 63



Fig. 64